

فراس حج محمد

ملاحح من السرد المعاصر

الأجزاء الثلاثة:
قراءات في القصة القصيرة جداً،
والرواية، ومنتوع السرد



مقدمة الطبعة الإلكترونية

الأجزاء الثلاثة من كتاب "ملامح من السرد المعاصر"

يقدم الجزء الأول "قراءات في القصة القصيرة جداً" (2015) دراسة نقدية شاملة ترصد تحولات القصة القصيرة جداً والومضة في ظل العصر الرقمي، ويستعرض المؤلف في القسم الأول قراءات تحليلية لنصوص أدبية متنوعة من مختلف الدول العربية، مستكشفاً مواضيع سياسية واجتماعية ونفسية، مع التركيز على البنية اللغوية والتكثيف السردي. كما يخصص فصلاً للمساحلات النقدية التي تتناول العلاقة بين الناقد والمبدع، موضحاً التحديات التي يواجهها الأدب في بيئة التواصل الاجتماعي، مثل السرقات الأدبية وتأثير التفاعل اللحظي على جودة الكتابة، ويتناول الكتاب أيضاً تجربة الكاتب الخاصة من خلال قصة "رغوة في البال" وما أثير حولها من رؤى تحليلية، ليجمع بذلك بين التنظير الأكاديمي والتطبيق العملي.

وأما الجزء الثاني، الذي حمل عنوان "قراءات في الرواية" (2017) فيضمّ مراجعات نقدية تحليلية تتناول المشهد الروائي المعاصر على المستويين الفلسطيني والعربي والعالمي، ويستعرض المؤلف في فصوله قضايا جوهرية تتعلق ببنية الرواية الفنية، ودور اللغة، وأهمية الشك النقدي كأداة لاستنطاق النصوص الإبداعية واكتشاف انحيازات الكتاب الفكرية، ويركز العمل بشكل مكثف على الهمم السياسي والاجتماعي في الأدب الفلسطيني، متناولاً موضوعات متنوعة مثل المقاومة، والاعتراب، وتمثيل المرأة، وصدمة النكبة، مع تسليط الضوء على تجارب روائية بارزة كأعمال إبراهيم نصر الله وباسم خندقجي، كما يبحث الكتاب في تقنيات التخيل الذاتي والعلاقة الجدلية بين التاريخ والواقع المعيش، محاولاً رسم خريطة فكرية وجمالية للتطورات التي طرأت على السرد الروائي الحديث.

وفي الجزء الثالث يتناول "قراءات في متنوع السرد" (2019) من خلال دراسة نقدية ومعرفية شاملة تركز على بنية الكتابة السردية وتطوراتها الحديثة، ويسلط المحتوى الضوء على العلاقة الجدلية بين الكاتب والنص والقارئ، مع تحليل دقيق لأدوات التعبير الأدبي والتقنيات الروائية والقصصية المستخدمة في الأدب العربي الراهن. كما يستعرض الكتاب قضايا الهوية واللغة، ويناقش الكيفية التي يعيد بها السرد صياغة الواقع بأساليب مبتكرة تمزج بين التجريب والتقليد.

يهدف هذا العمل في أجزائه الثلاثة إلى تقديم رؤية نقدية تعين المبدعين والمهتمين على فهم بعض التحولات التي طرأت على الفنون القصصية في العصر الحالي، وإلى توثيق ملامح الحدائث في النثر العربي، مؤكداً ضرورة تطوير الأدوات الإبداعية لتلائم ذائقة القارئ المعاصر.

فراس حجّ محمد

2026

ملاحح من السرء المعاصر

(1)

قراءاء نقءية في القصة القصيرة آءاً والقصة الومضة

فراس آج محمد

الفهرس

الصفحة	الموضوع
11	المقدمة
15	القراءات النقدية
105	مقالات حول القصة القصيرة جدا ومساجلات نقدية
107	ما يحتاجه كتاب القصة القصيرة جداً
109	العلاقة بين الكاتب والناقد كيف يجب أن تكون
111	رأي للكاتبة إيمان بجاوي
113	كل غناء سيسقط مع الزمن
115	قراءة حول القراءة
117	باب: قصة حدثت لكل إنسان
119	قراءات في قصة "رغوة في البال"
121	قراءة شريف الجهني
123	قراءة مصطفى عيد
127	تعليق آخر لشريف الجهني
129	رأي للدكتور عابد خطاب
129	رأي للأديبة فاطمة نزال
134	قصة ومضة: أين تكمن المشكلة؟

مسرد النصوص موضوع النقد ومؤلفيها

الصفحة	البلد	القاص	النص
17	مصر	أحمد منصور	نجوم السرديات
20	مصر	أسامة لويس المصراوي	نظارة طبيّة
22	العراق	أمينة على البياتي	قهوة السابعة
24	فلسطين	أمير الطردة	الحرب قهوة حمراء
26	مصر	بدوي الدقادوسي	متفكّة
29	مصر	جمال فتحي القاصّ	لوحة ألم
31	ليبيا	جمعة الفاخري	كأكأة
34	سوريا	خضر الماغوط	ظلاميون
36	فلسطين	خليل ناصيف	وليمة للنصل البارد
41	سوريا	رحاب عوض	مكافأة
44	فلسطين	سندس حمدان	الظنّ
46	فلسطين	شروق حجاوي	ما بقي
48	فلسطين	شروق حجاوي	إنكار
50	مصر	شريف الجهني	هبوط
52	فلسطين	شريف سمحان	نقوش من الذاكرة
55	السودان	عباس طمبل عبد الله الملك	قيادي

الصفحة	البلد	القاص	النص
58	السودان	عباس طمبل عبد الله الملك	دولة وارفة
60	السودان	عباس طمبل عبد الله الملك	حصاد
64	مصر	عبد الرحمن رضا	عقاب
66	فلسطين	عمر حمّش	فخاخ الكلام
69	فلسطين	فاطمة مطر	عابر سبيل
71	فلسطين	فاطمة نزال	حبّها الأول
73	فلسطين	فاطمة نزال	جنون مخيلة
75	مصر	فتحي إسماعيل	عدالة
77	العراق	فلاح العيساوي	حور عين
79	مصر	كامل الدلّفي	قصة يوسف
82	سوريا	محمود أحمد الرجلّة	أربع قصص لليلّي
85	فلسطين	محمود شقير	حبّ
88	مصر	مصطفى عوض	بورترية
90	مصر	مصطفى عيد	مريم
94	مصر	منال أمين	إدمان
96	سوريا	ناصر ناصر	عنواني
98	مصر	نهال فتحي	وجّهات نظر
100	مصر	نهلة الحوراني	رؤية مختلفة
102	تونس	هالة مراد	باب

الإهداء

إلى كل أديب ومتأدب وقاصّ وقارئ وصديق ومتذوق تعلقو الهمة به ليكون متميزًا:

وإلى الكبار كبيرها سيؤول

هذي الجهود كبيرة معطاءة

في سعيه والجدّ فيه خايل

ياسعد كلّ من ارتقى بهومه

وليس تقيم مع الحياة هديل

لتحوّل الأمال أجلي واقع

مقدمة

نحن أمام ظاهرة من أدب إلكتروني ناضج نوعاً ما أو أخذ ينضج تدريجياً بفعل التجاوب اللحظي المباشر مع النصوص المعروضة بحيث أصبحت أكثر قدرة على تحقيق معايير الكتابة الجيدة المتمثلة بأبسط شروطها وهي الصياغة المتينة الخالية من الترهل اللغوي وتمنّع أغلب النصوص بالسلامة اللغوية والصحة الإملائية!

مع التسليم بأن ما يعرض على المحامل الإلكترونية، وخاصة على الفيس بوك فإنه في أغلبه يكون تحت تأثير الحادثة السياسية أو الاجتماعية أو العاطفية؛ فمجرد أن يحدث الحدث ترى الشخص وقد سارع في الكتابة عن لحظته التي هو عليها، بعيداً عن التروي والتأني، علماً بأن هذه الحالة من الكتابة قد تنشئ كتابات جديدة ذات مستوى شعوري عالٍ، لكنها على المدى البعيد تستنزف الكتاب، وتودي بأهم شرط من شروط الكتابة، وهو التأمل والتدبر، وصناعة الرؤيا الإبداعية، والمشروع الإبداعي، إنها أشبه بنشرذمات فكرية تنداح هنا وهناك ليتفتت الكاتب إلى شذرات على جداره الإلكتروني!

لعلّ لجوء الكتاب جميعاً الناشئين والمتمرسين إلى هذا الفعل اللحظي من الكتابة قد يحقق لهم حضوراً ما، لكنه حضور أني لحظي كذلك، فكتابات الواحد منهم لا تستمر في العرض طويلاً، حتى ترحزحها عن الواجهة كتابات أخرى، فلا تعلق بالذهن، فيصبح منشؤها سريعاً وتلقيها سريعاً وزوالها سريعاً، ونادراً ما يعلق منها شيء في أذهان القراء التي لم تعد تختزن شيئاً منها لكثرتة ولتشابهه، ولعدم تعايشه واستقراره!

إن هذه الحالة من الكتابة تجعل الكاتب تحت ضغط نفسي يدفعه للكتابة ولتحقيق هذا الحضور، وذلك التفاعل الذي يطمح له من مجموع الإعجابات والمشاركات والتعليقات، وانتقلت الشللية الثقافية الواقعية إلى شللية إلكترونية، فعمّ المديح الزائف والمبالغ فيه لنص لا يقوم ولا يستقيم، وربما فقط لأن الكاتب هو فلان من الناس ذو أصدقاء كثيرين، أو إنه امرأة لطيفة الابتسامة في صورة ليست حقيقية، فتحصد تلك الكتابات الخائنة الخائبة ما لا تحصده كتابات الكتاب الجادين الذين يكتبون على مهل وبروية!

لقد ساهمت هذه الحالة ببروز كتاب إلكترونيين، طغوا على الكتاب الواقعيين أحياناً، وانتقلت كتاباتهم من الألواح الإلكترونية إلى الصحف والكتب، بناء على ما حصده من تلق منقطع النظير هناك، وإذ بها بضاعة كاسدة مزجاة ليس لها قراء، فأين ذهبوا؟ إنه سؤال بحاجة إلى إجابة وإجابة صادقة! ألم يكن هؤلاء الواقعيون هم أنفسهم الافتراضيين؟ أم أنهم اكتفوا بما قرأوا وبما سيقروا كل

دقيقة يقضونها أمام الأجهزة الذكية على اختلاف أنواعها، فلا حاجة لشراء الكتب والقراءة التقليدية، فلكل عصر أدواته وطريقته!

ربما كان هذا هو منطق العصر، ولا مندوحة في أن نسلم فيه، فأقبال المثقفين على القراءة التقليدية تراجع كثيراً وكثيراً جداً بسبب هذه المحامل النصية الجديدة، وهذا ما يؤكد أصحاب مكنتبات بيع الكتب، فمن كان يبيع منّي نسخة من مجلة مشهورة كمجلة العربي شهرياً، صار لا يبيع في أحسن الأحوال ثلاثين عدداً، على الرغم من أن عدد القراء منطقياً هو في ازدياد نتيجة زيادة عدد السكان وزيادة المتعلمين، والحاجة الماسة للقراءة لدواع كثيرة!

علينا الاعتراف بحقيقتين كبيرين، ليستا صادمتين، ولكنهما تحتاجان لبعض دراسة وتحليل؛ أولهما أن عدد القراء أصبح أكثر من ذي قبل، ولكنهم لا يقرأون كما قرأ العقاد وطه حسين والعباقره الأولون، فهؤلاء لهم همهم ولأولئك همومهم، يقرأون اليوم لمعرفة عاجلة أو لمتعة آنية، لا ليصبحوا مثقفين، ومن نتائج مثل هذه القراءة أنها لا تنمي العقل ولا تصقل الموهبة لأنها لا تتيح نوعاً من التعايش بين النص فكرة وأسلوباً، ولا تترك أثرها في النفس بحيث تؤثر في العقل واللغة، ولذلك لا تتأمل أن تساهم هذه القراءات على كثرتها في زيادة الوعي الجمعي وتطوره!

والحقيقة الثانية والتي ربما غدت مذهلة شيئاً قليلاً هي أن علينا الاعتراف بأن النصوص الطويلة ليس مرغوباً فيها، ويتجاوزها الناس ولا يحفلون بها، على الكتاب إذن أن يراعوا مسألة التطور الزمني والعقلي والتكنولوجي، ولا بد من حلّ اختراعي ابتكاري ليتخلص الكتاب من النصوص الطويلة، ماذا عليهم أن يفعلوا؟ هل يلجأون إلى النصوص القصيرة؟ هل يلخصون مقالاتهم الطويلة ومن أراد أن يستزيد فله ذلك (وقليل ما هم)؟ إن الكتاب اليوم في ورطة حقيقية أزمة إبداع وأزمة تلقّ معاً، والكرة في ملعب الكاتب، وليست في ملعب القارئ، عليك أنت أيها الكاتب مهمة إقناع قارئك بما تكتب، عليك أن تستهويه وتغويه الإغواء الفكري الذي يريده، عليك أن تتطور كما تطور قارئك فلا تظل على ضللك القديم!

في ظل هذا السياق من التلقي والتطور ولدت السرديات القصيرة (الومضة الشعرية والقصصية، والشذرة الفكرية، والقصة القصيرة جداً)، على الرغم من أن بعضها محكوم بسياقات أكثر تعقيداً، كالشذرات الفكرية التي يكتبها الفلاسفة، أو كتبها مجموعة منهم في أواخر حياتهم.

لم يعد هناك فرق كبير بين النص الشعري والنص السردية؛ فكلاهما أخذ يستفيد من الآخر، فالنص الشعري اعتمد على العناصر القصصية، والنص القصصي اعتمد على اللغة الشاعرية وتقنيات الشعر، فوجدنا كثيراً من النصوص أو المؤلفات بعد ذلك جمعت كل ذلك في كتاب واحد،

فكانت النصوص منوعة بين كل ما سبق، فلا حدود قاطعة حاسمة بينها، فقد تكون قصة قصيرة جداً أو ومضة قصصية لكنها مصوغة بشاعرية ووزن، وقد تكون القصيدة سرديّة وحواريّة وذات شخصيات وأحداث، فما الذي يمنع كاتباً أن يوظف ما شاء في نصوصه الإبداعية؟

وفي هذا الكتاب "ملاحم من السرد المعاصر - السرديات القصيرة" الذي يحوي مقالات حول كل تلك الأجناس المتداخلة، فيضم في قسمه الأول مجموعة من القراءات النقدية، التي تناولت فيها قصة أو أكثر لبعض كتاب القصة القصيرة جداً، فوفقت عند ثلاثة نصوص للكاتب السوداني الشاب عباس طمبل عبد الله الملك، وقصتين لكل من الكاتبة الفلسطينية المقيمة في السعودية فاطمة نزال، والكاتبة الفلسطينية ابنة نابلس شروق حجاوي، ونصاً واحداً لكل من محمود شقير وسندس حمدان وفاطمة مطر من فلسطين، ونهال فتحي وأحمد منصور ومنال أمين وأسامة لويس المصراوي ومصطفى عوض ومصطفى عيد والدكتورة نهلة الحوراني وشريف الجهني وعبد الرحمن رضا وبدوي الدقادوسي وفتحي إسماعيل وكامل الدلفي وجمال أحمد القاصّ من مصر، ومن العراق كانت قراءة لنص فلاح العيساوي وآخر لأمينه علي بياتي، ومن سوريا تناولت نصوصاً لكل من خضر الماغوط وناصر محمد ناصر ورحاب عوض ومحمود أحمد الرحلة، ومن ليبيا كانت لي وقفة مع نص للكاتب جمعة الفاخري، ومن تونس كانت لي وقفة عند نص إشكالي للكاتبة هالة مراد، وقد نشر بعض هذه المقالات في الصحف العربية. وتوقفت كذلك عند أربعة مؤلفات لأربعة من الكتاب الفلسطينيين، وهم شريف سمحان وعمر حمّش وأمير الطردة وخليل ناصيف.

وتنوعت موضوعات تلك القصص بين السياسي والاجتماعي والثقافي، كما وتنوعت فيها أساليب البناء السردية، وحفلت بقدر كبير من الثقافة، فظهرت فيها مظاهر ثقافة الكتاب على شتى أنواعها ومصادرها حديثة وقديمة، وتعددت فيها الأفكار والتوجهات للكتاب، وكانت بعض تلك النصوص مجالاً لحوار ثريّ وهادف في تعليقات القراء، إذ نشرت بعض تلك المقالات على موقعي في الفيس بوك أو مواقع المجموعات المتخصصة بالقصة القصيرة جداً.

لقد أثارَت بعض هذه القراءات بعض الكتاب والنقاد، فحدث ما يشبه الاحتجاج النقدي على بعضها، فجمعتَه في القسم الثاني؛ إذ يضم مقالات حول فن القصة القصيرة جداً "ما يحتاجه كتاب القصة القصيرة جداً"، وردود الأفعال حول القراءات واقتربت نوعاً ما إلى ما يعرف بالميتانقد، أثبتت فيها ما كتبته ردوداً على بعض القراء أو الكتاب، أو ما كتبوه ردوداً علي، فكان هناك مقالة للكاتبة التونسية منجية بن صالح في ردها على ما كتبته حول قصة "باب" للكاتبة هالة مراد، ومقال حول

ما دار من نقد وأخذ ورد بين بعض القراء تعليقاً على مقال "العلاقة بين الناقد والمبدع كيف يجب أن تكون".

وأما القسم الثالث فقد خصصته لما كُتِبَ حول قصتي القصيرة جداً "رغوة في البال"، فقد تناولها في التحليل كل من شريف الجهني ومصطفى عيد، وعقب على تينك القراءتين كل من د.عابد خطاب وأ. فاطمة نزال، وما كتبه أ. فؤاد نصر الدين الروائي المصري حول قصة "العطر القاتل" والذي يقارن بينها وبين قصة للكاتبة أمينة خليل عن الموضوع نفسه، بعنوان "عطر".

وأما القسم الرابع فقد احتوى تلك المقالات التي كتبتها حول ومضة شائعة على الفيس بوك، وادعى نسبتها كثير من المدونين الفيسبوكيين، والسجال الذي كان بيني وبين الدكتورة سماح عبد الحليم/ مصر حول تلك القصة- الومضة، فعرضت فيه ما كتبناه حول تلك القصة، راصداً جانباً مهماً من ظاهرة شائعة على الفيس بوك، وهي "السراقات الأدبية"، وهي قضية قديمة حديثة، لا يمكن أن يخلو منها أدب من الآداب أو عصر من العصور، لاسيما أدبنا العربي، وبعيداً عن فلسفة السعي وراء السرقات وإثبات الحق، تبقى القضية موضع إشكال كبير، وصارت أعقد في ظل شيوع النشر الإلكتروني، واتساع هذا الفضاء بلا حد يصعب السيطرة عليه إن لم يكن مستحيلاً.

وبهذا يتكامل الكتاب، ليجمع التنظير النقدي والقراءة النقدية والنص الأدبي، إذ يوفر الكتاب من خلال القراءات النقدية مجموعة من النصوص الأدبية، وإني لأطمح أن يوفر مادة ثقافية جديدة بأسلوبها تغني المكتبة العربية بموضوعها المتنوع بين النص والقراءة النقدية والحوار النقدي الهادف، مع إيماني العميق بأننا ما زلنا في بداية الطريق في معالجة هذا الفن كتابةً ونقداً، ولعلها تكون لبنة أدبية أرجو أن تساهم في سدّ ثغرة من معمار الفن القصصي والسرد في غمرة هذا التطور في البناء الفني لسرديات النثر العربي الحديث.

2014/12/26

القسم الأول

القراءات النقدية

نجوم السرديات للكاتب أحمد منصور هل تحلّ القصة القصيرة جدا الأزيمة؟

عندما عرض علي صديقي الكاتب المصري أحمد منصور هذا النص الذي عنوانه بـ "نجوم السرديات"، أدركت أنه يتناول موضوعاً شائكاً لكن بحساسية عالية سأحدثكم عنها بعد قراءته.

نجوم السرديات

قتل القمر شهريار آلاف النجمات .. قررت التزايأ أن ينتقمناً لبقية النجمات، تطوعت النجمة الفتية وقبلت الزواج من القمر . كادت تُجن:

"ماذا عساي أن أفعل، وكيف سأقصّ عليه ألف حكاية؟ هل سأكون كشعراء الماضي في التغني بجماله؟ لا .. لا.. لن أستطيع .. إننا في عصر الومضات، إذن علىّ بمختبر السرديات .. أخطف منه ألف قصة، سأقروها عليه دفعه واحده، بليلة العرس"

بدأت النجمة بالسرد .. اقترب الفجر .. نادى القمر، يا مسرور .. صرخ الكُتاب دفعة وحدة: "سبها ل بكره الله يخليك"

يثيرني الموضوع كثيرًا، إذ إنه يتحدث عن شهريار وشهرزاد، ولي مع شهرزاد صولات وجولات عبر نصوص طويلة جمعتها في كتاب "رسائل إلى شهرزاد"، وكنت قد أسست لذلك صفحة على الفيس بوك لهذا الغرض تحت اسم "الليلة الثالثة بعد الألف، شهرزاد وحكايات منتصف الليل"، وشاركتني الكتابة فيها الكاتبة المبدعة (فاطمة نزال)، إذن فالقصة لامست شجوننا بداخلي، وأعدت لي شيئاً من ذكرياتي، ولكن بنفس فيه من الطرافة والغرابية ما جعلني أسرّ، وأضمر القراءة التذوقية الانطباعية حول "نجوم السرديات".

جروب القصة القصيرة جدا في مختبر السرديات والفكرة الإبداعية:

ينقل الكاتب الفكرة القديمة إلى عالم الإبداع، ليقدّم شيئاً خاصاً حول تجربة إبداعية، وهي تجربة القصة القصيرة جداً وتحديداً ما ينشر على الفيس بوك في (مجموعة القصة القصيرة جدا في مختبر السرديات)، لتحل محل الحكايات التي كانت ترويها شهرزاد كل ليلة لشهريار لتخلص نفسها وتخلص بنات جنسها من المصير المحتوم، فهل ستجج هذه النجمة/ شهرزاد الإبداع أو شهرزاد القصة القصيرة جدا في هذا الاختبار/ المختبر الإبداعي؟ ها تِ نر!!

يقدم الكاتب مبررًا إبداعيًا لوجود القصة القصيرة جدًا (إننا في عصر الومضات)، إن العصر مختلف إذن، فلا يناسب شهرزاد وشهريار المعاصرين الحكايات القديمة، لا بد من التجديد، فهي لا تستطيع أن تكون مثل الشعراء القدماء، فاختلاف العصر يحتم اختلاف الأداة الإبداعية، وكذلك اختلاف المصدر والمنبع، إنه هنا "مختبر السرديات" هذه الفكرة الإبداعية التي يربعاها بكل نشاط الروائي المصري فؤاد نصر الدين.

تقرر الانحياز لفن القصة القصيرة جدًا بعد صراع ذاتي ليس عنيفًا وإن أوحى لنا الكاتب بعنفه إلا إنه ارتفاع بحالة التوتر في السرد لتقريبه لواقع الترقب حتى في حالات التمثيل والدراما، وكأنه وضع النجمة في دور التمثيل والتقمص، وجعلنا نشعر بأنها تمثل الحالة، وهي فعلا كانت تمثل لتجسد، وتنتقل لنا الأفكار، وهذه طريقة في السرد لم ألاحظها إلا نادرًا عند الكتاب، وهي مناسبة لطبيعة النص؛ إذ إنه ليس بوليسيا ولكن درامي من أجل نقل فكرة إبداعية عقلية محضة!

ويقع السرد في الاختبار، وتقرر النجمة/ شهرزاد أن تقص على القمر شهريار ألف قصة قصيرة جدا من نصوص مختبر السرديات، يستمع لها، يقترب الفجر على البروغ، لم نسمع للديك صياحًا، ولا للسيف نواحا، ولا للمرأة صراخًا وعويلا، كانت في صمت وترقب خشية المصير المحتوم، وقد نجح الكاتب فعلا في إبعادنا عن النهاية المعهودة، وأتى بنهاية مناسبة للعصر، ألم يقل لنا إننا في عصر مختلف، فينادي شهريار على العبد "مسرور"، يا ترى لماذا يناديه، لقد كان "مسرور" سيف شهريار، فهل ناداه ليقتل النجمة، ويحكم على القصة القصيرة جدًا بالفشل، وبأنها لم تلب طموحاته ولم تؤد الغرض؟ ربما، وربما لأنه يريد أن يبعدنا عن النهاية المعهودة، قد يكون الهدف من وراء ذلك إعفاء مسرور من مهمته، فهل يمكن أن يكون شهريار قد غير أفكاره القديمة ويساير الزمن ويرضى بهذا المنجز الإبداعي الذي ما زال فتنيًا ينتظر الحكم من القارئ/ شهريار ومن الناقد/ شهريار؟ إنها قرأت عليه ألف قصة، فهل لم يتأثر بهذا الكم الهائل من القصص؟

تركت النهاية مفتوحة، ولكنها انتهت نهاية مهمة وهي موقف الكتاب الذي طلبوا وصاحوا بصوت واحد "سبها لبكرة الله يخليك"، والعبارة مفتوحة التأويل على أفق أوسع من مجرد جملة عامية مصرية تقال في المواقف الحرجة والقاسية، وفيها من الرجاء ما فيها، إنهم يطلبون لأنفسهم فرصة إثبات الذات وليكن الغد الآتي حكمًا عليها وعليهم وعلى ما يبدعون.

تلك كانت قصة "تجوم السرديات" قصة طريفة بمبتغاها وأسلوبها، فيها من الإبداع جرعة لا بأس بها، تكسر الروتين، وتقرر فتح الأسئلة الإبداعية، وهنا أسجل ملحوظة مهمة أن كتاب القصة

القصيرة جدا يحاولون توظيفها من أجل مناقشة قضايا كبرى فكرية وسياسية وفلسفية، وكذلك إبداعية، كما رأيت وأنا أتابع كثيرًا من الكتاب في أقاصيصهم القصيرة جدًا وومضاتهم المكثفة.

قراءة في القصة القصيرة جدا "نظارة طبية" للكاتب أسامة لويس المصراوي

نظارة طبية:

أطلت النظر أليها.. أعجبتني.. يا للروعة والجمال.. مرسومة بدقة وعناية.. انطبعت ملامحها في ذهني.. أعترف بمدي أحتياجي أليها.. تتقصني بشدة.. لا طائل من العناد.. سأخذ مقاساتها و أذهب لأقرب محل نظارات....

هل يصلح أقرب الأشياء إليك ليكون مادة فخمة زاهية، تختال بأناقة لتستقر في مخيلتك، وتجيل فيها أفكارك، يغرب فيك التحليل وهو مشرق، وأقسمت لو شرقت كاد يغرب؟ نعم هو كل ذلك وربما أكثر في بضع أسطر وحفنة علامات ترقيم، وعفوية راصدة للحظة سردية نفسية، ليصوغها أسامة المصراوي في نظارته الطبية!

تعالوا نر ماذا أحدث المصراوي في هذه الوقفة التي لم تكن لتمر بسلام أمام محل النظارات، وقد أعجب بإطار من تلك الإطارات المعروضة، فلعلك تلاحظ هنا معي ظرف المكان المفترض؛ واجهة محل في مكان ما، تثير فيه حبًا من نوع ما، ويذكر الحوار الداخلي الذي بنى عليه الكاتب قصته بالمثل الشعبي في فلسطين الذي يقول "من أحب حبرا نقله"، وها هي الشخصية تحب نظارة، ويستهو به ما فيها من جمال، فأخذ يحدث نفسه أحاديثها، ليسبغ على تلك المحبوبة لغة متعلقة بأهداب الأنوثة وماتحة من معاجمها؛ يشعرك الموقف أن صاحب الحاجة، وهو هنا ليس بأرعن، مأخوذا بسحر امرأة أغوته من النظرة الأولى، فيرى مفاتها وجمالها، مما جعله يحدث نفسه في سره "يا للروعة والجمال!"، وتستولي على كل كيانه، فتتطبع صورتها في ذهنه، ويعبر عن احتياجه لها، وتكون الصدمة الإبداعية المدهشة عندما يعلن عن حبه وتعلقه لنظارة طبية! يا للهول أكل ذلك يا مصراوي؟ أكاد لا أصدق، ربما كنت تريد الغزل، فتنبهت لمراقبة ما فأنحرفت مبدعًا لتكون الأجل في هذا النص.

يعتمد الكاتب في صياغته هذه ال ق ق ج على الجمل الفعلية القصيرة، فالنص كله (10) جمل، منها ثماني جمل فعلية، وجملتان اسميتان، واحدة منهما مصوغة بالاتكاء على المشتق الصرفي اسم المفعول (مرسومة) لتقربها إلى دائرة الفعلية، بل هي عاملة عمل الفعل، فقد جاءت نكرة منونة، تحتاج نائب فاعل، وقد جعلته في أحشائها ضميرًا مستترًا!، وأما الجملة الاسمية الأخرى فهي (لا طائل من العناد)، وهي كذلك مصدرية بعد لا النافية للجنس باسم الفاعل المشتق قرين الفعل، وهو

مبنيّ (غير عامل) في محل نصب، إنها عملية غير مدركة تماما للكاتب ربما، فقد جاءت عفوية كاشفة عن الإبداع وحقيقة الموهبة، وقد حملت هذه الجمل العشر توتر القاصّ وانفعاله، فهذه الجمل القصيرة، تشكل نقرات حادة تنبه النفس وتحمل أرقها وانبهارها بأمر عادي لكل إنسان، لكنه للمبدع فرصة للإبداع ليكتب ما يميزه مقتنصًا ما غفل عنه الآخرون!

جعل الكاتب بين جملة العشر علامات الترقيم (..)، وربما هي علامة للحذف، أو للصمت، تتمّ عن مدى انبهاره بهذه النظرة الطبية التي يعلن احتياجه لها، ربما أراد أن يؤنسها، فلعلها هي تعلم كم هو بحاجة، فبدت جميلة في عينيه، ولكن! كيف انبهر بها وهي ليست معه، إذن هناك استياء من طرف آخر لا يعجبه، إنها نظارته الحالية التي أشعرته بالنقص، ولعل هذا يحدث أيضًا في علاقتنا بالبشر، بل إن هذا عينه ما يحدث في العلاقات البشرية، تجرّب كثيرًا منهم، فتعرف ما تريد من هؤلاء، ومن هو الذي يسد نقصك واحتياجك، فيكون موقفك إيجابيًا نحوه ليكون رفيقك، تماما كمثل هذه النظرة، التي سعى المفتون بها لتكون له!!

وأخيرًا أنهى هذه الوقفة بعتب بسيط على الكاتب في بعض الهنات التي أرى بوجودها في نص مبهر كهذا، وهي إملائية بسيطة، لكنها كالنقطة السوداء في الملاء البيضاء الناصعة.

أليس من حق هذه (أليها) أن تكون هكذا (إليها)! وكذلك (أحتياجي)، فهمزتها همزة وصل وليست قطعاً (أحتياجي)، و(سأخذ)، والأصل أن تكون بالمد (سأخذ)، وأما جملة (يا للروعة و الجمال) فينقصها علامة التأثر (!)، بالإضافة إلى أن حرف الواو في أحكام الطباعة يجب أن يكون ملاصقًا دون مسافة للكلمة التي تليه، ذلك في (و الجمال)، لتصبح (والجمال)، وأيضاً (و عناية)، لتغدو (وعناية)، (و أذهب) والصواب (وأذهب)، ألم تنتبه أيها المبدع للخطأ كذلك في (مدي)، وهي (مدي)؟

إن أكثر ما يميز القصة القصيرة جدا جسدها اللغوي المصقول بعناية فائقة، ليعكس أنوار الكاتب وأفكاره لتشع في كل اتجاه، ومثل هذه الهنات تجعل هذا السطح المصقول مثلوما، فلربما تشنت بعض الجمال، فلنحافظ على بؤرة الضوء الصافية ليكون الجمال مبهرًا وقويًا!!، وما دمت أتحدث عن علامات الترقيم وأحكام الطباعة، أنوه إلى أن كل علامات الترقيم تكون تبعة للكلمة التي تسبقها دون مسافة، والمسافة تكون بين علامة الترقيم والكلمة التي تليها.

الحروف الصغيرة تصرخ بالوجع!

قراءة في يوميات الكاتب الشاب أمير الطردة "الحرب قهوة حمراء"¹

كيف تسحبك الحروف الصغيرة، وكأنها البثور المتناثرة على الجلد الطري، كلما حككت روحك زادت بثور الروح نارا؟ فتتقدم نحو مقصلة خشبية لتبدأ بطقوس الصلب في بلد ليس صلبا بما يكفي!

هذا ما كان في هذه اليوميات الطازجة، التلقائية، العامرة الغامرة، الموجعة، المسيلة للدماء، معتصرة في فناجين القهوة الحمراء، تلقى في وجوه النداهين المتربصين بالوطن!!

توزعت هذه النصوص التسع والعشرون على ثلاث مسافات إبداعية، تكاملت في ما بينها لرسم المشهد الرمضاني الذي كان أحمر بامتياز هذا العام، كان فيها المقالة المكتوبة بنفس الخاطرة، وكان فيها القصيدة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، التي يحلو للكاتب أمير الطردة أن يطلق عليها اسم قصة قصيرة ع الآخر!

تغري هذه اليوميات بطرح الأسئلة الإبداعية، قبل طرح الأسئلة الوجودية، ولنبدأ بطرح الأسئلة الإبداعية، فهل كانت الحرب شهية إلى هذا الحد لتجعل الكتاب يكتبون؟ وهل تتجح عدوانية الحرب فتسكب الدماء في محابر الكتاب؟ أي سحر غرائبي للدماء لتصنع كل هذا؟! وأي متعة/ أو ألم تجعل الكاتب يحتمل كل تلك الطقوس الجنائزية ليكتب؟ أسئلة لن تجد لها ربما إجابة غير أن الكتابة نوع من مقاومة العبث اللانهائي في حياة بدت في ظرف ما في لحظة ما عبثية!!

أما أسئلة الوجود الإنساني فتتمثل في سؤال كبير وكبير لن نمل من طرحه والتغني به، وهو، إلى متى سنظل نحب الحرب ونهدي أطفالنا لها قرابين وفاء وإخلاص؟ متى سيتخلص الفلسطيني من عقدة داء الوطن المصاب بكل الأمراض المتعفنة التي فتت جسده المتآكل أطرافاً وأوساطاً؟! هل لهذين السؤالين من إجابة في الأدب؟

ربما لن نجد إجابات على المدى المنظور إلا باستقرار السؤالين على ما هما عليه، لاسيما ونحن نعيش ازدواجيات سياسية عالمية ونفاقاً سياسياً وفكرياً فلسفياً أممياً لن يستطيع عقل بشري سليم أن يسلم بصحته!!

¹ نشر الكاتب يومياته الرمضانية يوماً بيوم على صفحة ندوة الخليل الثقافية على الفيس بوك، ثم جمعها ونشرها دفعة واحدة هناك أيضاً، وتقع في واحدة وعشرين صفحة (Word).

باعترادي، وقد قرأت ما خطه الأمير أمير الطردي أنه قدم الوجع بصورة بلاغية جعلته أقل وجعًا وأكثر استساغة ونحن نقرأه، وكأنه قهر القهر بقهره واستباحة تشريحه على الأوراق لينال منه منتصرًا عليه روحياً، استباحه ليشرحه، ويفتت ما فيه لعله يستطيع السيطرة عليه، وها هو قد سيطر عليه، مسيطراً ومسيطرًا عليه كذلك، فقد وقع تحت طائلة تأثير الدم، فتخلص من هاتيك السيطرة بهزيمة الموت في ساحة صراع صغيرة لم تتعد مساحة قاع من فنان قهوة معدة بلا تروٍّ في حرب ظالمة غشوم!!

وأخيراً، وليس نهاية المطاف، كيف لروح كاتب شاب أن تستجيب للدم، وتكتب بهذا الكم الهائل من النزيف المشتعل في الليالي الرمضانية المضاءة بصاوربخ غزة التي أعادت التكوين إلى منطقة الصفر الأولى!!

الله دُرُك يا أمير!!

محاولة في استكشاف نص (قهوة السابعة) للكاتبة أمينة علي بياتي

قهوة السابعة

هذه روحٌ مكتوبة، فلا تجادلني بأنامل الغضب؛ دعني أنهض من ليل الصمت.... !

ما يلاحظ في قصص الومضة أو (ق ق ج) أنها غالبًا ما تكتب بضمير الغائب، وهذه نمطية توصل أحيانا إلى حد السأم والملل عند القارئ وربما الكاتب أيضا. ونادرا ما تجد (ق ق ج) مكتوبة بضمائر المخاطب أو المتكلم، لماذا تفرض نفسك أيها الرواي عليما جامعا ومتابعا؟ ولماذا لا تجعل نفسك منغرسا بشكل طبيعي في الحدث، فتحدث بضمير المتكلم أو المخاطب؟ فهذان الضميران يوفران عليك الكثير من مقومات قصة الومضة، ويساعدانك على توفير الشخصيات والحوار، والظرف المكاني والزمني، ويبقى عليك الفكرة، واللغة المكثفة!!

هنا في النص المثبت أعلاه (قهوة السابعة) مشهد كامل متكامل مرسوم بكل عناصر القص بلماحية عالية، مشهد شرب القهوة الساعة السابعة، فالقارئ المحمل بإشارات متفحة التناغم بينه وبين الكاتب بحكم اشتراكهما في ثقافة واحدة وأعراف واحدة، وربما سلوكيات واحدة ستقفز إلى ذهنه قهوة الساعة السابعة في صباحاته وهو يشاركه في شربها أحد ما، كما سنعرف من خلال جسد القصة اللغوي عما قريب!!، وربما قرأها متلق آخر له ثيمات ثقافية مختلفة وطقوس مختلفة، ربما كان المساء ظرفًا موافيًا لشرب قهوته، وهنا تم تحديد الزمن وانفتاحه في آن معًا.

تعتمد القاصّة على اللغة المكثفة الراسمة لمشهد شرب القهوة بصحبة شخص آخر، فثمة حوار عنيف تشي به كلمة (تجادلني)، والحوار يستدعي تعدد الشخص، وقد كانت تانك الشخصيتان فاعلتين وعلى مستوى واحد من الفعالية الحدّثية، فلهما العلاقة نفسها، ولهما نفس اللحظة والحدث. وتنتهي القصة بإعلان موقف من الكاتبة أو الشخصية الأخرى التي تجادل، وقد سردت لنا الأحداث، وتجاوزت أو استسهالا قد نقول إنها الكاتبة، وتعلن هذه الشخصية موقفها، وتعبّر عنه بكل حدة وحزم وتوتر وحركة درامية، فينتهي المشهد بالنهوض، وربما كان النهوض هنا معنويًا، وتشير الخاتمة إلى استياء الشخصية المتحكمة بالقص عن موضوع الحوار، وتعطينا شيئًا من صفاتها النفسية النزقة وسريعة الغضب، وما لفّ لفيف هاتين الصفتين.

إضافة إلى ذلك فإن اللغة تحمل إحياءات ذات دلالة بلاغية مهمة في رسم المشهد كله، فعدا ما سبق وأشرت إليه، تبرز لفظة الليل واقترانها بلفظة الصمت، لتثيرا في نفس المتلقي بعض أجواء من

الحوار الذي تمّ، فلعلهما كان يتحدثان في مسألة شخصية ذات حساسية عالية، فقد كان الطرف الآخر مذكراً، وقد لفتت القاصة انتباه القارئ إلى ذلك عندما حركت الفعل (تجادلني)، ولعل الحساسية تطول علاقة خاصة بينهما، فلذلك نكتما على الموضوع ولم نعلم ونحن القراء ما كان بينهما، وربما كان حديثاً سياسياً، يودي بهما أو بأحدهما إلى دهاليز الاعتقال، أو حديثاً شخصياً جداً، لا يحسن بنا معرفته!!

ثمة كارثة ما إذن، مفتوحة على التأويل في نص مدهش مرسوم بأناقة اللغة والمشهدية القصصية بتوظيف فن قصة الومضة، فبراعة الكاتبة هي ما تجعل القارئ/ الناقد يفتح تأويلاته على مصراعيها ليس رغبة في التطويل، ولكن رغبة في سير عمق نص مكثف فيه من الإبداع كل سماته وتخيالاته!!

"متقفة" بدوي الدقادوسي على المحك

صورة المتقف الذي يعاني من الانفصامات الفكرية والسلوكية!

متقفة

أهبت ظهرها سياط الوحدة، طاردها شبح العنوسة. دعت بضرورة التعدد. تزوجت. شهرت سيفها في وجه المجتمع الذكوري الذي يسمح بالتعدد..

هكذا بدت صورة تلك المتقفة، متناقضة، لم تستفد شيئاً من ثقافتها غير أنها شيء مزيد عن الحاجة، لم تثبت على موقف واحد، تميل حيث المصلحة، لماذا كل هذا؟ تعالوا نر ما أحدثت هذه المتقفة!! في هذه القصة القصيرة جداً رجع أصداء لثقافة غير متوازنة، فما الذي يجعل الإنسان متقلبا في مواقفه ومبادئه؟ غير محصورة القضية بموضوع النص، ولكن يصحّ التعميم في كلّ المواقف السياسية والاجتماعية والثقافية.

إنها قصة امرأة أو نساء كثرات في مجتمعاتنا العربية يعانين من الوحدة، يطاردهن شبح العنوسة، ماذا تفعل لتتخلص من هذا المارد النفسي القاتل، ومن أجل أن تتزوج تقع في تناقضها الذي أشرت إليه سابقاً، صارت تدعو لضرورة تعدد الزوجات من أجل أن تحوز زوجاً متزوجاً أصلاً، وبعد أن حصلت على مرادها وتزوجت عادت لتحارب بشدة قضية

التعدد، وتتهم المجتمع بأنه مجتمع ذكوري، هذه هي صورة متقفة بدوي الدقادوسي، فما هي ظلال تلك القضية أولاً، وظلال تلك القصة ثانياً؟

بدت المرأة هنا حريصة على أن تتزوج نتيجة ما تعاني من قسوة الوحدة، ويا لها من قسوة فعلاً، وهنا تبدو المرأة وهي متقفة ويفترض أنها واعية، تبحث عن زوج أي زوج ليكون شريكها، ويخلصها من الوحدة، وبدت امرأة بلا مشاعر وبلا قلب ولم تظهر عليها سوى لغة العقل والمنطق تحت وطأة الواقع الأليم الذي تحياه، فأين الحب؟ وأين بحثها عن الحب في سنواتها الخداعات التي مرت؟ فهل كانت مغرورة، لا تهتم بأمر الرجال، ولا تريدهم؟ ولكن ما الذي جعلها تطلبهم وقد تراءى لها شبح العنوسة؟ هل تدنى سقف مطالبها في زوج المستقبل، وأصبحت تطلبه تحقيقاً للمثل الذي يقول "ظلّ راجل، ولا ظلّ حبيطة"، واقعان مؤلمان جداً، ولكنهما حقيقيان، تعاني منهما كثرات.

إن هذا يفتح القضية على مصراعيها في مدى احتياج المرأة للرجل، وقد حصلت ما حصلت، أم أنها لم تحصل شيئا ذا بال، وظلت تحتاج للرجل؟ أمور كثيرة بحاجة لمراجعة على ما يبدو، يظهر أننا لم نراوح مكاننا، وما زلنا نعالج القشور، وانطلت علينا حيل متعددة من وهم التغيير.

لا أحد ينكر على المرأة بحثها عن زوج ليكون شريك حياتها، وتقبل به حتى وإن كان متزوجا، ويريد التعدد، على أن لا تمثل تلك المرأة مثالا للتناقض السلوكي الفكري البائن بينونة كبرى في منطق الأعراف والتقاليد، فلم تبدُ هذه المثقفة امرأة عادية، بل أقل من عادية، إنها تفكر بانفصام فكري واضح، وهنا مشكلة ثقافية عامة عند المثقف بشكل عام، سواء أكان رجلا أم امرأة، ولذلك تصلح القصة نموذجا للتعميم على التناقض الفكري عند المثقفين البراغماتيين الانتهازيين الباحثين عن مصالحهم.

والآن فلندخل إلى تركيب القصة وبنيتها السردية وتحليل الجملة فيها، فقد بنيت القصة على خمسة أفعال شكلت البنية الأساسية للنص، وفعلا سادسا جاء ملحقا (يسمح)، جاء جملة صلة الموصول، والأفعال الخمسة جاءت ماضية إلا الفعل السادس جاء مضارعا، وهذا يعمق الفكرة ويدل عليها بشكل كامل، وترسم تلك الأفعال الماضية صورة العيش بالماضي ومشحونة بالكثير من التوتر النفسي، ويشكل الفعل (تزوجت) حدا فاصلا بين زمنين في القصة قبل زواج المثقفة وبعده، فيكون البناء الفني للقصة موقفا في التعادل، فعلا قبل الزواج وفعلا بعده، وفعلا أوسطان محايدان (دعت، تزوجت)، والفعل (تزوجت) يمثل فترة انتقالية، وما بين القائمة الفعلية السابقة واللاحقة من صراع فكري وزمني كبير، يكشف عنه الفعل السادس (يسمح)، وهنا تجلت براعة الكاتب في قصته القصيرة جدا.

كانت الأفعال المستخدمة لرسم النفسية في مرحلة ما قبل الزواج أفعالا أليمة وقاسية تختزن كثيرا من العذاب (الهيبت، طارد)، وكذلك الكلمات الأخرى (سياط، شبح)، مما يشير إلى بعض تعاطف الكاتب مع هذه القضية أساسا، التي تروق بلا شك أفكار الكثيرين، ويقع على الطرف المقابل الفعل (شهرت) المحمل بالعنف المصطنع، ومعه كلمة (السيف)، ليضعنا في أجواء أخرى مختلفة، وهنا تبدو المفارقة، فبدل أن تتاصر تلك المثقفة التعدد وتكون مثقفة الفكر والشعور، حاربت القضية مرددة التهم نفسها (المجتمع الذكوري). تبدو الإدانة المبطنة للكاتب لمثل هذا السلوك المتناقض باستخدامه فعلا واحدا في مرحلة ما بعد الزواج، في حين أنه استخدم فعلا يرسمان الحالة ما قبل الزواج ليظهر تعاطفه كما سبق وذكر، ولم يبدِ الكاتب اتهامها للتعدد، لكنه ظهر بكل وضوح أنه ضد التناقض الفكري والشعوري للمثقف، الذي هو أوعى الناس عقلا وأهدأ نفسا، وأقدرهم على

التوازن النفسي والعاطفي، فالقضية ليست قضية التعدد أو لا، وإنما هو الانسجام مع الذات والابتعاد عن المفارقات الحادة التي تشرخ مواقف المثقف وتجعله كالريشة في مهب رياح ليس لها مصدّات بعدئذٍ، إن وقع المثقف في انقساماته الفكرية والسلوكية!

لقد نجحت هذه الومضة باستدراجنا للحديث حول قضايا كثيرة في الفكر والثقافة والمجتمع والسلوك، وهذه بلا شكّ ميزة النصوص الجيدة، ولا تكتمل القصة في دائرتها إلا بقارئ مثقف محمل بكل تلك الإشارات في المفاهيم الواردة فيها (مثقف، مجتمع ذكوري، العنوسة، التعدد)، وعلى ذلك تكون القصة القصيرة جدا، هنا، مستندة إلى إشارات معرفية متعددة الحقول الثقافية، وتدل على وعي الكاتب بقضيته وتشعباتها الفكرية.

"لوحة ألم" لجمال فتحي: القاص وإشكالية الحلم والواقع

لوحة ألم

أحبها.. رسم لها جزيرة في القلب.. سماء زرقاء.. خالية من الغيوم.. ونهرا رقيقا وأشجارا خضراء عليها بلابل تغرد.. شموعا تتير اللوحة.. ملائكة تحيط بهما.. انتهت من رسم حلمه على اللوحة.. وأخذ ينظر إليها من بعيد..

لم يستطع جسده الواهن أن يحملها على ظهره؛ لكي يعبر بها من طوفان الحياة اليومية، لم يستطع أن يزاحم الناس في طابور العيش.. ليفوز ببضع الخبز.. مزق لوحته ضحك قاتلا: لست خبزا يؤكل أو عصا تتوكأ عليها، رسم بقلم رصاص حياته وقبرا ضيقا.. دلف إلى اللوحة، ونام.

يمر هذا النص بما يشبه مراحل من عذاب وألم وقسوة، فليس هناك ما هو أفسى من الحلم! نعم ليس هناك ما هو أعتى ضراوة من ألم الحلم عندما يكون هروبا من واقع مليء بالألم، هذه هي لوحة الألم التي رسمها القاص جمال فتحي، فهيا نر ماذا جرى ما بين السطور والأفعال من طقوس الحلم والاستسلام وربما اليأس.

لماذا يحب الإنسان وواقعه ملبد بكل ألوان الطين والزفت المغلي؟ أهو القدر؟ ولماذا يتوه مع أحلام الحب وينسى أن هناك قيودا تشده بأمراسها فلا يستطيع إكمال أحلامه؟ ربما هي النفس الأمانة بالحب ولا تستطيع العيش دون الحب، حتى لو لاقت ما لاقت من ألم إلا أن الحب خيار بشري إنساني لن يستغني عنه ذو قلب، وليكن ما يكون.

تقع الشخصية الرئيسية في شرك الحب، نعم سأسميه شركا عن قصد، لأنه لا قصد في الحب، فهو يأتي الإنسان غصبا عنه دون مقدمات، فتعلم هذه الشخصية، وتأخذ ببناء أحلامها في عالم ليس فيه إلا الجمال، السماء الزرقاء والنهر الرقيق والأشجار الخضراء والبلابل المغردة والشموع والملائكة، يا لها من أجواء ساحرة سحرية، ولكنها على لوحة! هنا تكمن الغصة النفسية، إن هذا العالم خيالي افتراضي في عالم الأحلام، في عالم الخيال، أخذ يحلم بأحلام اليقظة، أخذ ينظر إلى تلك اللوحة الموهومة من بعيد، إنه بعيد وبعيد، فأين الواقع وهزائمه وشروره ومتطلباته من هذه الأجواء الرومانسية القابعة في لوحة افتراضية. وتبدو المفارقة في المشهد الثاني من هذه القصة، إذ يصبح الحلم بأشياءه عبئا ثقيلًا، ينوء بحمله صاحبه لأنه يزعجه، إذ تبدو المسافة طويلة ما بين طرفي المعادلة القاتلة، فماذا عسى صاحب الحلم أن يصنع؟

يتكئ المقطع الثاني على فعلين رئيسيين يمان عن عجز الشخصية على المواجهة لأن قدرة تحملها النفسية والبدنية أقل من تلك الأحلام، فيشعر بالهزيمة الداخلية، فجسده الواهن حال دون قدرته على حمل تلك اللوحة/ الحلم، ونفسيته غير مهياًة لمزاحمة الناس ليفوز بحاجاته الأساسية التي أداها الخبز؟ فماذا ستكون النتيجة؟ إن النتيجة الطبيعية لمثل هذه الشخصية السلبية هي الهزيمة والاستسلام، فيتنازل عن أحلامه، ويتخلص من لوحة الخيال والجمال، معترضاً على ذلك بأن تلك اللوحة ليست خبزاً فتؤكل وليست عصا ليتوكأ عليها، فهي غير لازمة إذن. كأنه استوعب درساً من الحياة قاسياً، انعكس على حياته فقلبها رأساً على عقب، يغير في الرسم، لتكون اللوحة الجديدة لوحة تعبر عن واقعه، فيصورها قبراً ضيقاً، يدخل ضمن معمعة الحياة وينسى الحب، فينام في أشراك هذا الواقع مقتنعاً بأنه ليس بالإمكان أفضل مما كان.

قصة قصيرة جداً رسمت بين طرفي فعليها؛ فعل الحب وفعل السكون (نام) حياة يعاني من ثقلها الكثيرون، تحطمت أحلامهم على صخرة الواقع السيئ الذي يعانون من أمراضه، قصة لخصت وجع البشرية وأمل النفس وألامها فحق لها أن تكون تحت عنوان "لوحة ألم"!!

عندما يكون النصّ بطلا!

قراءة في نصّ كأكأة للكاتب جمعة الفاخري

كَأَكْأَة

تَكَأَكَا النَّقَادُ عَلَى نَصِّي

كَتَكَأَكُنْهُمْ عَلَى ذِي قِصَّةٍ..

صَلَبُوهُ.. قَتَلُوهُ نَقْدًا..

فَحَيَا..

أُسْرَى عَلَى بُرَاقٍ فَصَاحَتِهِ مِعْرَاجًا إِلَى الْقُلُوبِ..

.....

أَمَا أَنَا فَأَفْرُنُقَعْتُ عَنْهُمْ؟!..

نصّ عجيب هو ذلك النصّ الغائب الحاضر في "كأكأة" جمعة الفاخري، فأيّ نصّ تعني أيها المترف لغة وتعبيرًا، إنه بلا شك نصّ جاذب مخاتل وبارع في مُلاعبة الطرف المقابل، ويحمل سلاحا لا يفله الحديد؛ لأنه أصلب من الحديد، ذاك هو نصّ جمعة الفاخري الذي يقع فريسة النقاد والمحللين، يتكالبون عليه، كأنه عدوّ لهم، وكيف يكون النصّ عدوّ الناقد؟ أكان النصّ غامضا أم كان قاسيا في وضوحه؟ هل كان النصّ بارقة تغوي، وتترك الناقد في مجاهيله؟ إنها فتنة الأسئلة النابئة في "كأكأة" الفاخري هذه.

يظهر في النصّ ثلاثة أطراف (الكاتب والنقاد والقارئ) ونصّ، والغريب والمدهش في هذه "الكأكأة" أن النصّ نفسه تحول إلى بطل يقف على قدم المساواة، بل ربما يتفوق على أحد الأطراف، وأقصد هنا بالضبط "النقاد"، فالنصّ هنا منتصر عليهم في معركتهم التي أشعلوها رغبة منهم في قتله صلبا، ولكنه ينهض عنقاء حياة من جديد، ليضحك في وجه النقاد ضحكة المنتصر الذي لا يهزمه أيّ كان، وكأنّ النصّ يحيل إلى تلك العلاقة المتوترة بين المبدع والناقد.

ويقف في طرف المعادلة الإبداعية القارئ المتذوق والمنتشي والمنحاز للنصّ، فهو يتسرب إلى القلوب، بل يعرج إليها بعد أن أسري به على بُراق الفصاحة، فأيّ ثقة يا فاخري هذه؟ وأي تحدّ ذاك

الذي يجعل النصّ بهذا العنقوان؟ لا شك أنها البلاغة والفصاحة والامتانة، وما هي مؤهلات نجاح النصّ وكتابه على حدّ سواء.

وعلى الرغم من كل ما يقال عن جهل الناقد والقارئ وعجزه عن الإحاطة بكل جوانب الإبداع للكاتب، إلا أن البعرة تدل على البعير، وهنا يقدم الفاخري أعظم الأدلة على جودة نصّه وامتانة فكرته، وسلاسة أسلوبه، وثقافته الإبداعية الممتدة عبر حقول معرفية متنوعة، وكلها مقومات نجاح أي كاتب مهما كان نوع كتابته، وإليك توضيح ذلك:

ينكئ النصّ أولاً على اللغة المعجمية التراثية في توظيف كلمات صعبة غير مستعملة في عالم الأدب الحديث إلا ما ندر، ولأجل غاية، فقد استخدم الفاخري كأداة وتكأكأ وتكأكأ، وكلها من جذر واحد، وهي ذات معنى واحد، ووظف كذلك فأفرنقعتُ، فهل كانت هذه الكلمات مجرد عرض عضلات في معرفة اللغة القديمة أم أن للكاتب هدفاً غير معلن؟

لعلّ هذا النصّ يريد استفزاز النقاد للحديث عن النصّ، فوظف هذه الكلمات، وربما أراد السخرية اللطيفة والفكاهة الأدبية الناعمة، لاسيما وأنّ هذا النصّ قد تعالق في تناصّه مع الطرفة العربية القديمة، التي بيّنت، بموقف ساخر فكّه، ورطة عيسى بن عمر الثقفي النحوي المشهور، عندما قال وقد وقع عن حماره: "ما لي أراكم تكأكأتم عليّ كتكأكنكم على ذي جنة فافرئقعو عني"، وقد ساغ للكاتب توظيفه لهذه الطرفة كونها لم تعد غريبة، فقد أضحت مشهورة بين المثقفين، وتؤدّي عرض الكاتب تماماً، وهو ربما النيل من النقاد، أو توجيه رسالة إبداعية لهم، معترضاً على طريقتهم في تناول النصوص.

وبسلاسة وعفوية ويمعمار فني جميل يوظف الكاتب رحلة الإسراء والمعراج، فقد غدا النصّ (البطل) هو المُسرى به ليعرج إلى قلوب القُراء المحبين المتذوقين، ويحمد للفاخري هذا التوظيف، إذ جعل النصّ نبياً أو وحياً مقدساً ولم يجعله، على ما هو متعارف عليه، من إحياء الجنّ، كما هو معهود العرب أن تقول، فهل كان ذلك لأنه يتحدث عن نصّ نثريّ؟ فهل كان النثر أعلى مرتبة؟ ربما ينحاز الفاخري للنثر، أليس القرآن نثراً، وبه الوحي قد نزل؟ وهنا يمكن أن يكتسب النثر دلالة مقدسة ووظيفة روحية، إنه الاندماج في الصنعة وخبرة الهداية الأدبية ما يوحي للكاتب نصّه هذا.

وأما الطرف الثالث الشاخص في هذه "الكأكة" فهو الكاتب الذي يقف موقفه غير مدافع عن النصّ، تاركاً النصّ ليثبت جدارته في معركة النقد، وكأنه يُحيي عنتره العبسي الذي قال يوماً:

وَلَوْ أَرْسَلْتُ رُمَحِي مَعَ جَبَانٍ وَلَوْ أَرْسَلْتُ رُمَحِي مَعَ جَبَانٍ

ولذلك يكون موقف الكاتب طبيعياً في نهاية هذه المُلحة البلاغية المكتنزة أدباً وفكراً وفصاحة، وحقّ له أن يفرنقع عن كل ناقد، لا يعرف من أين تُؤكل الكتف، أو ناقد مدّع يهرف بما لا يعرف.

أنا والماغوط نتحدى "الظلاميين" وقفة مع "ظلاميون" لخضر الماغوط

يصادفني نص خضر الماغوط، والذي يعنونه بعنوان "ظلاميون":

"ما أنا بقارئ"، أساووا الفهم، ظنوها من درجات الإيمان، لم يقرؤوا، أُصيبوا بداء الجهل والتخلف.

فيستوقفني متأملاً فكرته وصياغته، ومتعجباً من زاوية أخرى كيف نلتقي حول فكرة واحدة في عنوان واحد لنصين مختلفين صياغةً، هو يكتب فكرته بتكثيف شديد عبر وساطة فن القصة القصيرة جداً، وأنا أكتب نصّاً شعريّاً طويلاً، وهكذا "يقع الحافر على الحافر" فكرة وعنوانا وانزياحا دلاليّاً، فماذا قال الماغوط في نصه هذا؟

يفتتح الماغوط قصته القصيرة جداً بالنص المأثور عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، عندما أتاه الوحي وقال له اقرأ، فرد عليه "ما أنا بقارئ"، ويكتفي الكاتب من الحوار بجملّة واحدة، لكن على ما يبدو تردد فيه القوم أخذاً وعطاءً، فيستجيب لهم فيقرأ، وتكون النتيجة عدم الفهم، وإساءة الظن، ومن ثمّ حكم الكاتب عليهم بإصابتهم بداء الجهل والتخلف.

وقبل الغوص أكثر في الفكرة ومناقشتها أريد أن أفف على البناء الفني لهذه القصة القصيرة جداً، فهي تمتاز بميزتين واضحتين تماماً، أولاً اعتمادها على محذوفات كثيرة، لها إشارات من خارج النص ودخله، وثانيهما اتكاؤها على البعد الديني التتوييري، من خلال استخدامه الجملة المفتاحية، ودرجات الإيمان، والظن، والفكرة التي يريدها الكاتب والتي تعتمد على ثيمة معنوية خاصة تكسب النص دهشته المطلوبة.

كما إن النص مبنيّ على ثنائيتين متقابلتين هو/ هم، متضاتين تماماً، ومن هنا ينحاز الكاتب لل (هو) ضد (هم)، ويصفهم ب (الظلاميون)، وكما يقول الشاعر: وبضدها تتميز الأشياء، فإن هؤلاء هم نقيض هو، هو تتوييري مقابل ظلاميتهم، سلاحه ونوره القراءة، وهي بالأحرى

فعل حضاري له دلالاته، وهم لا يقرؤون، ليس فقط لا يقرؤون بل يسيئون فهم من يقرأ، وبالتالي يعطيهم الكاتب هذا الحكم القاطع بأنهم مصابون بالجهل والتخلف، وهما مصطلحان اثنان وليسا واحداً، يشيران إلى مدى ما هم عليه من عفن وتأخر وتيه وظلام.

وتكمن الدهشة في هذا النص بانحراف دلالي واع لمفهوم الظالمين، فمن هم هؤلاء الظالميون، إنهم ليسوا من نعرف وصفهم في الإعلام، إنهم ليسوا (الإسلاميين)، أو كل الإسلاميين، بل إن هذا التويري المضاد متسلح بالإيمان والدين، والكاتب والنص ينحازان إلى دلالة خاصة بالظالمين المبتعدين عن نور الإيمان والفهم الصحيح للنصوص الدينية، ومن هنا كان اعتماد النص على البعد الديني في لغته وصياغته له دلالة الانحياز الواضح لجانب معين من معادلة الصراع الكاوي في أكثر من بقعة جغرافية من وطننا العربي الكبير، إن الكاتب بالتأكيد ليس مع شرعية القتل والإرهاب، وليس أحد مع تلك الشرعية، لكنه أيضا منحاز كما كل مثقف لنور الفكرة والفهم الصحيح، فالكاتب ليس ضد الدين بشكل عام وليس ضد النور والتوير والحرية، لكنه لا يناصر الظالمين القتلة مهما كانت جنسياتهم أو أدوارهم.

وهكذا يبني الكاتب خضر الماغوط نصه بعناية، موظفا كل أدواته الفنية وخبرته الأدبية من أجل فكرة والدفاع عن هذه الفكرة التي لم يعد يفطن لها أحد، فالكل يردد مقولات الإعلام المنحاز كل لمن يدفع له، وغابت الحقيقة، فمن يرى نصف الحقيقة هو بالتأكيد جاهل بالنصف الآخر، وعلى ذلك تكون الرؤيا مشوشة، وقد حاول الماغوط التوضيح بأقل الألفاظ، فهل سيدرك الظالميون أعداء النور والدين والحضارة والحرية ما قاله الماغوط هنا، وبهذه الفكرة التقيت مع الكاتب في القصيدة التي أشرت إليها في بداية المقال، وعندما عرضتها على إحدى الصديقات الكاتبات، تظن أنني كتبتها حسب مقولة الإعلام والانسياح في لهيب دوائر شكهم، وتعجلت في حكمها عليّ، ومن هنا فقد تحدينا أنا والماغوط هؤلاء القتلة أعداء الحرية والحضارة والدين، وهم كما قلت عنهم في القصيدة أتباع "ثيرون".

وأختم هذه الوقفة مع الكاتب بما قاله هو نفسه عن النص في معرض نقاشه الأصدقاء على صفحته في الفيس بوك: "أحاول بشكل بسيط التنبيه إلى مواطن الخلل، في وضعنا الحضاري المختلف عن كل شعوب الأرض من كافة النواحي الاقتصادية والسياسية والعلمية والصناعية، مع أن القرآن الكريم هو علم شامل لو سار المسلمون على نهجه لبلغوا الحضارة، لكن للأسف توقفوا فقط عند الآيات والأحاديث الخاصة بتقييد المرأة، وحتى هذه فهموها خطأ".

وليمة للنصل البارد للكاتب خليل ناصيف عندما تتحول الحياة إلى وليمة كبرى للوقت!

ما بين نصوص قد تستعصي أحيانا على التصنيف، وبين فكرة مختبئة بين الورق ترفل بالصحة الإبداعية الوارفة يزهو كتاب خليل ناصيف "وليمة للنصل البارد" بمائة وتسع وثلاثين صفحة من القطع المتوسط طبعة أنيقة صادرة عن دار موزاييك للترجمات والنشر والتوزيع في عمان عام 2014م، ليقدم لنا ولوائمه المتعددة على شكل مائدة كبرى متسعة لتكون وليمة كبرى حافلة بالوجع الإنساني المؤرق لكل ذي قلم وكل ضمير إنساني حي.

صورة الغلاف والعنوان:

تحتل اللوحة المرسومة بريشة الفنانة روزان القيسي كل الفضاء المكاني للغلاف الأول والأخير، وتبدو في اللوحة امرأة شبه عارية بملاحم أنثوية متناسقة بوضع راقصة فلانجو، ظهرت على ملاحم وجهها أطياف الحزن، ليحتلّ العنوان الفضاء الأعلى للوحة، ليظهر العنوان عنوانا للوحة أيضًا وليس للكتاب فقط؛ فهل كانت المرأة هي تلك الوليمة التي يقدمها خليل ناصيف في هذه النصوص؟ سؤال ربما أجابت عنه السطور القادمة!

أما العنوان فهو حكاية بحدّ ذاته، على الرغم أنه ليس عنوانا اشتقاقيا؛ بمعنى أنه ليس مأخوذاً من المناخ العام للكتاب، لكنه متكئٌ أساسا على أحد نصوص الكتاب بالعنوان ذاته، ومع ذلك فإنك ستجد فحوى العنوان في أبواب الكتاب الثالث؛ فكل نصّ تقريبا يحيل إلى وليمة ما لنصل بارد.

جاءت كلمة وليمة نكرة غير محددة بأي وصف لتكون شاملة، لكن النصل موصوف بالبرودة، وبين التعريف والتنكير في طرفي العنوان تكون العلاقة بين النصل والوليمة علاقة غير إيجابية بالضرورة القصوى لفحوى النص، عدا أن الكاتب يختار القطع بين الوليمة والنصل بحرف الجر اللام، ولم يكن العنوان هكذا "وليمة النصل البارد"، ربما ليشي إلى أن تلك الوليمة/ اللوائم قد تكون ضحية مشتركة ليست للنصل البارد فقط، وإنما قد يشترك معه نصول أخرى وجناة آخرون؛ إذ إن الإضافة تحدد المعنى وتغلقه، ومن هنا جاء النص مفتوح الدلالة على كثير من اللوائم المتعددة في نهش لحمها من نصول باردة كثيرة! علاوة على أن الإضافة دون حرف الجر تجعل للاسمين دلالة واحدة لشيء واحد عكس الدلالة بوجود حرف الجر الذي يعطي لكل من الكلمتين دلالتين منفصلتين اجتمعتا في ظروف طارئة ليشكلا التجسيد في الواقع خارج نطاق اللغة المنطوقة.

ومن جانب آخر وعلى صعيد الدلالة للعنوان فإن قطع طرفي العنوان بحرف الجر اللام التي هي موزعة بين الملكية وشبه الملكية أو الاختصاص، تجعل طرفا ثالثا يقدم تلك الضحية لتكون وليمة لهذا النصل الموسوم بالبرودة، ولعله المصير المحتوم في انتهاء الحياة بشكل أو بآخر، إذ إنها ستكون حتما وليمة لنصل بارد شاعت الحياة أو أبت!

والآن هل كانت الضحية تقور بدماء صاحبة تضج بالحرارة، لتقدم دونما أكثرات لنصل بارد، فتنتهي حياتها بالبرودة والسكون، فيكون البرد قاسيا وقاتلا ومآلا مراً لحياة كانت تقور بها الحياة؟ وربما وشى الإهداء بالضحية وكشف عن طرفي المعادلة القاسية، فهل كان وحش المرض هو ذلك النصل البارد الذي اغتال الوليمة المعبر عنها صفة بالملاك وبالإسم الصريح "سهام" وبالفعل الفني برقصة الفلامنجو؟ وهنا يمكن الارتباط بين لوحة الغلاف وبين المرأة في كل من النظامين الكتابي والتصويري واتصالهما بالوظيفة الفنية التعبيرية وهي هنا الرقص ذو الدلالة الأنثوية!

النصوص ومرآة الأفكار:

يتكئ الكاتب عن وعي على تراث قصصي زاخر بالمعاني، فيدخل مع تلك "القصص الهاربة" في علاقة تناص، فيقدم وجهة نظره فيها، وكيف كان يقرأ تلك القصص، وكيف كانت تتخامر في عقله ووجدانه، ليراها على غير ما نعهدها، فليلى مثلا في حكاية ليلي والذئب لم تمت وكان الذئب مصيره القتل، وليتحول الذئب إلى كائن بثناب آدمية يغتال كل شيء، فبدلا من ضحية واحدة، ليلي، أصبح هناك ضحايا، الجمهور، والشيء يقال عن حكاية الغولة أو الأرنب والسلحفاة، وغيرها من القصص الشعبية أو القصص العالمية كقصة جاك والجني والاتفاق بينهما، في تلك الحكاية المشهورة في الأدب الاسكتلندي! وثمة توظيف آخر لمقولات أو معتقدات شعبية، فالقطعة المعروفة شعبياً بأنها ذات سبعة أرواح استهلكتها جميعاً وصار المتكلم روحاً ثامنة! إذن هناك تجاوز لما هو معروف، يتخطاه الكاتب ويضيف عليه، وبذلك يكون الكاتب هاضماً واعياً لما يقول، مستفيداً بعمق من كل ذلك التراث الثقافي الإنساني العميق.

وكلل نصّ ذي قيمة، فإنّ نصوص هذا الكتاب تعالج الكثير من الأفكار المجردة، وأهمها الوقت، فما هو الوقت بالنسبة لوليمة معدة لتكون تحت رحمة نصل بارد؟ وكيف تشعر الضحية بالوقت في هذا المناخ الجنائزي الرهيب؟ لا شك إنه الإحساس بالألم والقدر الذي ليس منه مهرب. لم يعد الوقت ظرفاً ثانياً للفعل وحسب، إنه يتحول مرات إلى نصل بارد وربما كان هو الوليمة لنصل بارد آخر، فالوقت مصيدة جميلة إذن هو وليمة، وسرعان ما تكتشف أنك أصبحت وليمة لهذا النصل البارد الذي هو الوقت "فتتبدد أنت، وتبقى المصيدة"/ ص29، تتلاشى الضحية في الوقت ليظل الوقت

شاهدًا وحيدًا، ويتحول وجوده إلى صليل متواطئ مع غيره ليخدش الأحلام في وقت ضائع، لتصل إلى انكسار الساعة فيتناثر الزمن.

عدا ذلك فإن الوقت دائم الحضور في كل نصّ يحيل على الألم، فالفعل الإنساني فلسفيًا وواقعيًا لا بد له من وقت، وعليه لا ترى الوقت محايدًا في كل تلك النصوص الفارسة، ليرجع فينا إلى فترة بعيدة إلى عام 1940 حيث مدينة اللد الموصوفة بذلك الوقت كيف كانت، وكيف يتحول الوقت إلى ما يشبه العدو، فمقولة "الزمن غير الزمن" تجدها حاضرة في هذا النصوص (114-115)، بالإضافة لذلك انكاء الكاتب على ما يشي بالزمن من ذكريات أو يوميات أو رسائل وبطاقات معايدة، كلها تبحر عبر زمنين، يضيع فيهما الإنسان، زمن حاضر لئيم، وزمن ماضي ربما كان أجمل، أو هكذا نراه أنه أجمل! وهذا ما عبرت عنه بطاقة المعايدة التي أثار السارد/ الكاتب أن يستبقها من بين كل بطاقات المعايدة التي عثر عليها/ ص108، لنرى فيها التقابل الزمني واضحًا بنضاد مؤلم، يجعلنا نستذكر الزمن كنصل بارد مغروس في وعي الشخصية لتتحول إلى وليمة، كلما نشب الوقت أظفاره فيها، وهكذا يحاكي الحياة بتفصيلاتها لتبدو الحياة كلها وليمة معدة تتزف كل حين على جسد الوقت بوصفه نصلًا باردًا، ليكون غير محايد بالضرورة الفلسفية الوجودية في حياة البشرية المعذبة بأقدارها التي ليس لها منها فكاك!

النصوص والهروب من التجنيس:

هل لهذه النصوص من جنسية سردية؟ ولماذا قال عنها الكاتب إنها "نصوص"، على الرغم من أنها في معظمها كاملة الأهلية في التوصيف القصصي؛ سواء أكانت القصة القصيرة، أم القصة القصيرة جدًا؟ هل كان يخشى مجانيته لبعض الشروط القصصية فهرب إلى تسمية عامة عاتمة قد تحميه من بعض النقد الفني التجنيسي؟

ربما كانت المراوغة الجميلة الحرّة التي تعفي الكاتب من الالتزام بشروط محددة مسبقًا، فهو يريد أن يكتب بحرية دون أي قيد، وليكن النص قصة أو خاطرة أو شذرة فلسفية أو فكرية، فليس مهما إلا الفكرة، أما مآلها الشكلي فمتروك للقارئ، إنه نوع من الهروب، أو إنه التدريب على الكتابة بخلفية متحررة من كل ما يحد تدفقها! ورغم ذلك هناك نصوص مكتملة العناصر القصصية في شخصياتها وسردها وأحداثها ولغتها، ففي نص بعنوان "ربطة عنق"/ ص90، تجد نصا قصصيا منسابا بسرده الشائق، متكامل في عناصره، ومشهديته وطرافة فكرته، ومثل هذا النص الكثير الكثير، كنص بعنوان "حلم"/ ص125، و"الجوكر"/ ص127. بالإضافة إلى أن كثير من النصوص هي قصص قصيرة جدا مكتوبة بعناية وجمالية مدهشة كنص "تعويذة"/ ص79 ونص "ضيوف

الثلاثاء/" ص113، وتتعدد المشاهد القصيرة ضمن وحدات قصصية مترابطة كما في القصص القصيرة جدا تحت عنوان "تماثيل/" ص43-44.

كما يوظف الكاتب الأحداث التاريخية، واليوميات والرسائل لتكون وسائل لصياغة تلك القصص، ومن المعروف أن هذه جميعا مادة مهمة في تركيب البناء القصصي عند كثير من الكتاب، وتعطي الكاتب حرية وبعداً في التأويل ورحابة في صناعة النصوص القصصية. كما لا يغيب عن البال أن الكاتب قد وظف ضمير الأنا في صياغة هذه القصص، ليكون مشاركا شخصياته في تلك الأحداث، سواء أكانت متخيلة أم لها سند من واقع وواقعية.

وفيما يتصل بالفنية القصصية في هذه النصوص يلاحظ القارئ أنها نصوص لم تكن تعنى بتوضيح العلاقة بين الشخصيات، فهي تعرض مشاهد الحياة مقطعة ومجزأة، كأنها تقدم الحياة بصورتها الحديثة المتشظية، التي أصبحت قطعاً متناثرة في حياة كل شخصية من شخصياتها، حتى نحن البشر الحقيقيين لم نعد نعرف ماهيتنا البشرية القدرية، وهكذا انعكس كل ذلك في الشخصيات القصصية التي اقتربت من الشبحية غير محددة الملامح!

وربما كانت هناك نصوص تتخذ من قصيدة النثر متكأ فنيا لها، ولكنها لم تسلم تماما من عناصر السرد الواضحة فيها، فاجتمعت فيها عناصر قصيدة النثر وعناصر السرد اللقصي المعاصر، إذ جمعهما التكثيف وتركيز اللحظة الشعرية والرؤيا، وقد يجد القارئ مثالا لذلك في نص بعنوان "ذبابة"/ ص46، أو "أوتار ضائعة"/ ص47، وأحيانا تتمازج المقاطع بين هذين الجنسين ليشكلا لوحة نصية سردية وشعرية ثرية كمجموعة مقاطع نص بعنوان "خيبة"/ ص49-52.

اللغة في هذه الولايم:

كُتبت هذه النصوص بأناقة لغوية بالغة، فتشعر بالموسيقى الداخلية للجمل تتساب بين الكلمات، كأن النص شعر مكتوب بتقنية النثر، وترتفع أحيانا النصوص بلغتها وصياغتها فتغدو قصائد نثر تحتاج إلى مزيد من التأمل، فهذه النصوص ليست بسيطة ساذجة إنها متبذلة في محرابها اللغوي المقدس، وللدلالة على ذلك دعونا نقرأ هذا النص من مقدمة نص بعنوان "زحام"/ ص81:

"كنت أحبها في النهار، وأفكر فيها كل ليلة، ثم جاء ذلك الهندي الأحمر وبدأ يرقص كل ليلة

يزعج نومي كل ليلة

يتغنى باسمها في لحن بدائي

ويختفي كتعويذة كلما أضأت المصباح

سألتها ذات مرة فقالت "هو زوجي السابق"

قمت بقتله فزارتني في اليوم التالي قبيلة الهنود"

وقد وظف الكاتب مرة واحدة اللغة العامية وهو ينقل لنا بعض النصوص من مجموعة بطاقات المعايدة/ ص106-108، وربما كانت هذه البطاقات المثبتة حقيقية فتركها الكاتب على طزاجتها التعبيرية ولم يتدخل فيها، وربما أراد إيهامنا بأنها حقيقية فصاغها بطزاجة لغة عامية توحى بواقعيته المفرطة في الألم، أما ما عدا ذلك فاللغة فصيحة، ذات رسوم ورسوم بلاغية في رسم المشاهد والعبارات والصور.

إن تلكم الأنافة اللغوية لم تمنع النصوص من الوقوع في شرك الهنات اللغوية، وهي متناثرة هنا وهناك، كان منها الأخطاء النحوية، والإملائية المتمثلة في عدم مراعاة مواضع همزتي الوصل والقطع أحيانا، أو الطباعية مثل عدم إلحاق الواو العاطفة بما يليها دون فاصل، وكذلك عدم مجاورة علامات الترقيم لما قبلها دون فاصل، والصواب وجود الفاصل بينهما معا وبين ما يليهما من كلام.

وبعد، فقد كان كتاب "وليمة للنصل البارد" كتابًا صعبًا في لم أطرافه للكتابة عن هذا الكم من النصوص بأوجاع وأفكار متفرقة، لكنها كانت رحلة معرفة حاولت فيها أن أتعرف على وليمتي الشخصية كيف يمكن أن تكون يوما لنصل بارد محتمل في نهاية الوقت والمصير المحتوم للحياة بشكل عام، لتتخذ الوليمة والوقت والعلاقة بينهما هنا في هذا الوطن طعمًا خاصا مرًا ليس لأنه يعج بالمتناقضات وحسب، بل لأنه يعج بالحياة وإرادتها لتكون مختلفة وخاصة، وكأننا نعيش مذابح ولائنا كل حين!

مكافأة لرحاب عوض

بين التقابلات النبوية والنصية تتخلق الفكرة المبدعة

مكافأة

لم يفجرها؛ فهجرته

أي أفكار يمكن أن تتبجس وتتدفق من رحم أربع كلمات؟ يا لله كم أنا في مأزق الآن وضعتني فيه هذه المكافأة، وأي مكافأة تلك التي تشعرني بالتحدي؟ نعم، أشعر بالتحدي، فمن أين ستكون البداية أيها النص؟ وهل لك أن تكون مطواعا ورقراقا؟ ارفق بي، فأنا بك رحيم!

أخشى أن أتوه، وأبتعد وأنا أناجي هذه الكلمات الأربع التي كلما أعدت النظر إليها ضحكت وأصابني الخوف في اللحظة ذاتها، ولماذا عليّ أن أتعذب؟ تراودني النفس أن أكفّ عنها شر بليتي المضحكة، ولكن لن أهرب من تحدٍ مهما كان!!

تتعاضد هذه الكلمات الأربع لتشكل ومضة ضوءها يخطف اللب، ويحرك المشاعر، ويستقرّ الكون وأعصاب الحياة، فما هي هذه المكافأة التي تكون بالهجران؟ إنها السخرية المريرة، ولماذا الهجران؟

تعالوا نتأمل هذين الفعلين السرييين (يفجّر / هجر)، أحدهما منفي مضارع والآخر مثبت ماضٍ، تتناقض ظاهري على مستوى الصياغة، ولكنهما يؤديان معنى السلب، فالهجران ابتعاد وغياب وسلب لإمكانية الحضور، تماما كنفي الفعل الأول، فكان هناك سلب ما في الامتناع عن التفجير، فالتقى الفعلان في غايبة واحدة. عليّ أن أتأمل قليلا، فعدم القيام بمهام الفعل (يفجر)، يجعل الطرف المقابل ساكنا، ثمّة سلب هنا، لا حركة، لا فعل، شبه موت، سلب هنا وسلب هناك، أي جنون مختزن في هذا الذي أهلوس به!؟

تؤكد هذه الومضة البارقة وجود طرفين محددين بالضمائر الغائبة هو/ هي، يدخلان في علاقة ميتة لا حياة فيها، فنكون المكافأة، وأنعم بهذا العنوان جمالاً ودلالة وقوة، إذ إن وجود طرفين في علاقة لم تحقق غايتها فالمكافأة الطبيعية هي الهجران، فهو سلبها ما يجب عليه فعله، فكافأته بالهجر وهو جزاء مستحقّ.

تعالوا نتأمل قليلا دلالة الفعل (يفجّر) لعلنا نستخرج مدلولاته ومكوناته المعنوية، إنه يقوم على دالتين اثنتين، أولاهما الظهور والإبانة، وأما الأخرى فهي الفساد والميل، وجاء الفعل مضعف العين

مبالغة في المعنى المراد، أضف إلى أنه جاء في الصياغة مضارعاً وفي المعنى ماضياً، فحرف النفي (لم) سلبه أنيته ليكون ماضياً، فحقق على المستوى البيوي مفارقة أخرى؛ إذ هو مضارع بدلالة الماضي، وأما ما اختزن في حروفه من معانٍ فإنه يدل على ما كانت تريده المرأة من الرجل، وحسب الدلالة العامة الأولى وهي الظهور والإبانة، فإنه لم يستطع أن يشعل فتيلها ليظهر ما فيها من طاقة أنثوية، ولم يشعرها بأهميتها، ولم يقترب لنبعة مائها فيشوق قناة ما لعل ماءها ينبجس كما كانت تريد، إن سلبيته وعجزه عن أداء مهامه تلك جعلها تقرر النتيجة الحتمية، مخافة الوقوع في الدلالة الثانية من الفعل، فهي لا تريد رجلاً فاسداً، ولا تريده ظلاً، بل إن ظل جدار أفضل منه، ولذلك كان الهجر بليغاً شافياً.

هذا جانب، والآن فلنقم بهذه المهمة؛ محاولة الموازنة بين الفعلين (يفجر) المسند إلى الفاعل هو، والفعل (هجر) المسند إلى الفاعل هي، وقد اتصل بكلا الفعلين ضمير المفعول به، فمع هو الفاعل في الفعل الأول كانت هي مفعولاً به، ومع الفعل الثاني كانت هي الفاعل وهو مفعولاً به، إن هذا التقابل المبني على الضدية في كلتا البنيتين، يمنح التقابل معنى شاملاً للضدية شكلاً ومضموناً، أضف إلى ما سبقت الإشارة إليه من إثبات ونفي، ومضارع وماضٍ وتقابل جنسي (ذكر وأنثى)، يصبح النص عامراً بالتقابلات التي تحقق غرضاً واحداً، وهو تعميق الفكرة ودلالة تلك البنى اللغوية عليها.

والأمر الثالث والمهم على مستوى البنية والدلالة معاً، ذلك العنوان الكلمة الواحدة النكرة التي تعرّفت دلالتها في النص فكان التتكير في البنية تعريفاً في نهاية النص، وها هو يتخلق ضدية أخرى، عدا أن العنوان مختلف عن النص، فهو اسم، والنص فعل، وهذا تقابل آخر، لكن هل الفعل ضد الاسم، هل أحدهما أسود مثلاً والآخر أبيض، أو أن أحدهما طويل والآخر قصير، كيف لي أن أزعم بالضدية بين الفعل والاسم، وهناك الركن الثالث، وأقصد هنا الحرف، فأين يقف الحرف إذن، مسألة شائكة لا أريد الخوض فيها، وسأركز على الضدية بين الاسم (مكافأة) والفعلين (يفجر وهجر)، حمل الاسم مكافأة دلالة معرفة بالنص معنىً، وجاء الفعل (يفجر) مبهماً إذ ما المقصود بالتفجير، فهو منفتح الدلالة ومراوغ، بينما كان الاسم مكافأة محدداً وواضحاً، وأما الفعل (هجر) فهو ذو دلالة واضحة محددة في المعنى العام وفي مآلات هذا المعنى، وهنا يتطابق الفعل الأخير مع العنوان ليصنعا تدوير النص وتشابكه وتعاضده المحكم، فالوصول إلى (هجرته) يجعلك تعيد العنوان، لترتبط أول النص بآخره.

وهكذا يتم صناعة نص ملتف كدائرة مُحكَّمة تعطي الدلالات في أربع كلمات أنصفت فيها الكاتبة رحاب عوض فن الومضة، فحق لها أن تتيه فخراً، وقد أتقنت صناعتها ورفلت قصتها ببناء محكم ومعنى دالا تفجرت فيه الدلالات غير هاجرين ومضتها البديعة، فلها منا المكافأة على هذا الصنيع بتحيتها تحية عربية خالصة من أي زور وبهتان وفساد وميل عن الحق، عسى أن يتفجر المساء قوارير عطر عابقة فيتضوعُ الأدب ويتعطرَ محبوبه بأريج كأنه الضوء!

عندما يكون الظن يقيناً فهو غير آثم قراءة في نص (الظن) لزهرة البنفسج (سندس حمدان)

الظن

ظن نفسه أسطورة الفتيات يتهاقن عليه، وبينما هو غارق بأحلامه، خاطبته أمه والغضب ينتقد بعينيها: ما بال الفتيات اللواتي ذكرتهن لي كلما ذكر اسمك صمت آذانهن؟! *

الفكرة ومآلاتها:

هو الظنّ إذن؟ فهل بعض الظنّ إثم؟ ربما كان الظنّ هنا يقيناً صارخاً متحدياً نفساً مغرورة أو موهومة تشبع عواطف زائفة بسلوكيات زائفة، لكن الحقيقة لا بد ظاهرة، وأن هناك من يكشفها، كأن الكاتبة تحقق مفهوم الحكمة الشائعة: "تستطيع أن تدع بعض الناس بعض الوقت، ولكنك لن تستطيع خداع كل الناس كل الوقت"، واللافت في هذا النص المصوغ بعناية ويتوّدة أنه تجاوز الحكمة ومفهومها، وغدا هذا الشخص هو المخدوع ظناً منه أنه يمارس دنجوانيته العابثة!!

كثيرون هم أمثال هذه الشخصية الموهومة، وكثيرون هم من يقعون ضحية الغرور وخداع الذات، لذلك ترى النص يستوعب شريحة كبيرة من الشباب اللاهث خلف السراب، ولا أظن أن أجواء القصة بعيدة عن العالم الافتراضي، لاسيما عالم الفيس بوك، الذي تتناوله الكاتبة في هذه القصة وفي غيرها، وتلتقط المواقف المؤثرة في كل نصّ تحمله في أروقة الفن السردى القصير جداً.

البناء واللغة:

يندرج هذا النص ضمن فن القصة القصيرة جداً، وتقترب جداً من الومضة القصصية، وقد حققت شروط البناء الفني الناجح؛ فهناك الشخصيات (الفتيات، الشاب المخدوع، الأم)، وقد

تشابكت هذه الشخصيات في مشهد قصصي يؤدي الغرض والغاية، ولم يشعر القارئ على الرغم من قصر النص أن هذه الشخصيات عبثاً إضافياً على البناء الفني المسرود باقتصاد لغوي محسوب!!

وظفت الكاتبة سندس حمدان الأفعال لتستوعب قضية بهذا التكتيف، فجاءت تلك البنى اللغوية حاملة للفكرة، ولها وقعها وترابطها مع بقية الألفاظ، فالفعل (ظن) يتوافق مع (غارق بأحلامه)، والفعل (يتهاقن) متناغم مع لفظ (الأسطورة)، كأن الفتيات فراشات يتهاقن على ضوء مصباح، وليس لهن عنه غنى، حتى ولو كان مصيرهن الموت والإحراق بنار الوهم المسمى زيفاً بأنه (حب)،

أي غرور هذا؟ والفعل (يتقد) مناسب للغضب و(صمّت) مناسبة كنتيجة حتمية لهذا الوهم الذي تحياه تلك الشخصية.

وأما خاتمة النص، فقد جاء السؤال الكاشف معرّيا حقيقة الشخصية، وصادمًا، ووراء ما وراءه من فعل، فقد ظهر في لغة الأم توتر وضيق واضح، حتى لو يكن في النص (خاطبته والغضب يتقد...)، فصيغة السؤال كافية لنقل الإحساس بالغضب، ف (ما بال..؟) صيغة تحمل الاعتراض والغضب والتساؤل المقيت.

لقد وظفت الكاتبة كل الأدوات الفنية لنجاح النص في الفكرة والأسلوب، من شخصيات ورسم علاقاتها، والسرد واللغة الواضحة الواقعية بعيداً عن زخرفة البلاغة، ليولد هذا النص مرسخاً قلمًا يفيض عنوة في عالم فن القصة القصيرة جدًّا، لتظل زهرة للبنفسج تفوح عطرًا في الأجواء، متابعة مسيرتها بكل ثقة واقتدار.

قصة ملتقط الأحلام في أرض الخراب!! قراءة في قصة "ما بقي ... " للكاتبة شروق حجاوي

ما بقي...

يحمل صندوقه... يسير بين الممددين على أرض المخيم... يلتقط أحلامهم، ويضعها في الصندوق... يحكم غطاءه... يستمر في عمله بلا كل!!

تشكل هذه القصة القصيرة جداً وخزة للضمير الإنساني، وليست مجرد وخزة؛ إنها وخزة حادة جداً، تهز المشاعر وتستوقف كل ما من شأنه أن يحسّ بعذابات المعذبين والبؤساء، إن مثل هذه الالتقاطات البديعة من عوالم السياسية وبهذه الكيفية الجارحة، تستدعي من القارئ

أن ينحني إجلالاً وإكباراً لكاتبة أحسنت التقاط جوهره أبداعية ترفل في اختيال الروعة والجمال!

والآن، هيا بنا نخفف من وطأة النص العاطفية بالتحليل النقدي، لعلنا نستبطن الوجع، ونضيف آلامه على مختبر أوجاعنا الإنسانية في زمن فقدت فيه الإنسانية ملامحها أو كادت، لولا رحمة من الله تجلت في ضمائر المفكرين والأدباء، ومنهم بطبيعة الحال كاتبة هذه القصة القصيرة جداً الكاتبة شروق حجاوي.

هكذا بدأ النص بالعنوان "ما بقي..."، فهل كانت الكاتبة تسأل أم كانت تقرر واقعاً مشاهداً؟ وما هذه النقاط المتتابعة بعد العنوان، هل كانت نرف دماء أم حبات عرق حيرى تبحث عن يد لتمسحها؟ هل كانت هذه النقاط وشاية بطريق مفتوح على وجع لا ينتهي؟ لقد ساهم هذا العنوان بإثارة التساؤل أو بقلق البحث عن منتهى الطلب في هذا النص، ولذلك يعدّ العنوان في النص، أي نصّ، ومنه هذا النص إستراتيجية تساهم في المعمار الفني، ولذلك يجب أن يكون بارعاً ودالاً، وقد كان أيضاً هذا العنوان مختاراً ومراوغاً كذلك، مع ضرورة الإشارة إلى تناص العنوان والموضوع أيضاً مع رواية غسان كنفاني "ما تبقى لكم!!"

تبين هذه القصة القصيرة جداً عبر ظرفيها الزماني والمكاني ما تبقى لنا/ لكم/ لهم/ له من أمر هذه الحياة، وماذا تبقى يا ترى؟ إنها بعض أحلام منزوعة من بين واقع سيئ غاية في السوء، وترسم اللغة هذا الواقع، إنه مخيم مليء بالجثث، وشخص في ظل هذا الواقع الأسود المعبأ بالدخان يحمل صندوقاً ويللم فيه أحلاماً!! يا لله!! أحلام! أية قسوة هذه، ليلم الشخص أحلاماً من بين الجثث في

أرض مخيم ينزف وجعًا ودما مقدسًا، إن الصورة مشهدية جارحة وصادمة، تستنزف المخيلة، وتستنزف الروح، وييدي هذا الشخص قوة لا تعرف الوهن، إنه حريص على تلك الأحلام، لا يريد لها أن تتبرخ أو تضيع، يلم قامتها من بين الجرح، ويضعها في الصندوق ويحكم عليها الغطاء، إنه جر من السوربالية المتشحة بضباب الباحثين عن وهم، لكنها تشكل مع ذلك رؤيا لا تخلو من نور الأمل.

وتظهر قوة البطل في حقيقة الأمر في النص من جهتين؛ الأولى القوة النفسية التي جعلته قادرا على التجول بين ركام الدم المسفوح في مخيم بئس، وبيحث عن بعض ما تبقى من أحلام، والثانية القوة الجسمية، فهو لا يتعب، ويعمل دون كلل أو ملل، ومن هنا نجحت القصة القصيرة جدًا برسم البعدين لشخصية البطل العظيم، وهو بطل في الحقيقة، وليس في النص السردى وحسب!!

قد يرى البعض في هذا الشخص عدوًا يصطاد أحلام الضحايا، ويصادرها، ولكن علينا أن نرى ما لا يراه الآخرون، انبعاثًا للأمل، واستشرافًا لمستقبل أكثر إشراقًا.

كانت هذه القصة القصيرة جدا ناجحة في بنائها الفني وتوترها النفسي، وصياغة جملتها الفعلية، لتشكل ملمحًا خاصًا ودالًا، تكتف الحدث لأقصى ما يمكن ليسهل علينا ابتلاع الطعم، لنشعر بقسوة الحياة في مخيمات البؤس والشقاء، قصة كتب عنها الأستاذ فؤاد نصر الدين الروائي المصري المعروف يقول: "يا لها من صورة فنية أتخيلها كأني في حلم من ضمن تلك الأحلام التي جمعها ذلك الصبي أو المجهول، ووضعها في صندوقه، إنها قصة ملنقط الأحلام".

نادرا ما نحصل على هذا الألم بصورة أدب مؤثر، دام الإبداع يا سيدة القلم المنير.

في ظلال ومضة "إنكار" للكاتبة شروق حجاوي

إنكار:

انتابته موجة عقلانية، كفر بكل منظومات الحقوق الدولية.

تتابع الكاتبة الفلسطينية شروق حجاوي بتركيز شديد النقاطاتها المكثفة، لتصوغها بتوتر عالٍ في ومضات قصصية شديدة الحساسية والدلالة، وهي في كل مرة تفتح أكثر من أفق في فضاء نصي قصصي، حاملة همّ الإنسانية العام ومعاناتها ليس في فلسطين وحدها، بل في العالم أجمع، لتتناول هنا قضية من القضايا الدولية والإنسانية الشائكة، والمتعلقة بالعدل والأخلاق في السياسة الدولية والتي تمارسها المؤسسات الدولية، وخاصة تلك المؤسسات الحقوقية التي شكلتها القرارات الدولية النابعة من رحم هيئة الأمم المتحدة!

لعلّ هناك ما يؤدي إلى إشعال فتيل الكتابة عند الكاتبة، ويدل على ذلك ما تشكل في النص من مفردات؛ ففي هذه الومضة الثمّانية، من ثمان كلمات، ارتكزت الكاتبة على فعلين من الأفعال المختلفين، فالفعل (انتاب) فعل له ظلال سلبية، قد تصل إلى المرض حدّ الجنون، وكأن نوبة من صرع قد تلبست الفاعل هنا، لذلك فالفعل (انتاب)، فعل عرضي وقتي سلبي عاصف غير متزن، انفعالي ومتأثر بالأحداث، وكأن مسأً من جنون وخبل أصاب الفاعل المجهول هنا جهالة دلالة وليس جهالة تركيبية نحوية!

إن تلك الحالة العاصفة من الاحتجاج المؤقت النائر، كان لها نتيجة صادمة قوية، ظهرت في الفعل الثاني (كفر)، إن هذا الفعل بما يحمله من دلالة اعتقادية، تمنحه القوة في التعبير عما يريده النصّ، دلالة موازية للفعل (انتاب) فهو قوي عاصف، له آثار خارجية، و(كفر) فعل قوي، اعتقاديّ، له آثار نفسية وروحية، ومن هنا يأتي الاختلاف بين الفعلين على ما ألمحت إليه سابقاً، ليشمل هذان الفعلان الركيزتان رسم ملاحم الشخصية المعبر عنها بالضمير الغائب (هو)، الملاحم الخارجية والملاحم الداخلية النفسية، ليصل النص إلى قرار اعتقادي ثابت في لحظته وهو ما أعلنته الكاتبة من عنوان لهذه الومضة القصصية؛ إذ اختارت أن تعنون هذه الكلمات الثمانية ب (إنكار)، وتختار للعنوان صيغة المصدر وليس الفعل، لما يدل عليه المصدر من حدث بعيد عن الشخوص والأزمان، وكأنها تعبر عن أمنية في داخلها ليصبح هذا الإنكار قانوناً ثابتاً للجميع، لا يخص شخصية الومضة القصصية المتحدث عنها في هذه القصة الومضة فقط.

ولم تكنت الكاتبة بهذا للتعبير عن قوة اللحظة وجبروتها، إذ إنها أيضا تختار من الألفاظ الأخرى ما يتعاضد مع الأحداث في القصة (النوبة والكفر والإنكار)، فتوظف مفردة (موجة)، والموج لا تسمى موجة إلا إذا كانت في حالة من الفوران أو الثوران، وهذه المفردة لها أيضا دلالات نفسية جامحة مختلفة عن المضاف إليه بعدها أو الصفة التي تلتها، إذ تقتزن هذه الموجة بما هو عكسها ظاهريا (موجة عقلانية)، وهنا يمكن الإشارة إلى نوع من التحايل النصي الجميل؛ إذ بالإمكان قراءة التركيب (موجة عقلانية) أو (موجة عقلانية)، ولعل القراءتين تتفقان على تخصيص النكرة (موجة) بوصف أو مضاف إليه (عقلانية)؛ وهنا تأتي المفارقة النصية والمعنوية إذ اجتمعت مفردتان متناقضتان في تركيب واحد، جعل النص حافلا بالتأويل الذي ليس لصالح هذه الشخصية العاطفية المتأثرة بالأحداث، فهل كان إنكارها لحظيا؟ ربما يجد كل واحد منا جوابه الخاص في رأيه ومعتقداته وتصرفاته، فمن منا في لحظة ما لا يكفر بكل شيء، نتيجة ما يراه من ظلم وتعسف كبيرين، فتكون منه تلك النفرة المركزة والتي عبرت عنها هذه الومضة القصصية المبدعة؟!

إن كل تلك الحوادث والعواصف المثارة في النص والتي تقلب الموازين الحالية رأساً على عقب أو تحاول تعديلها، أو على الأقل الإشارة إلى ما فيها من انقلاب أخلاقي، كانت نتيجة طبيعية لما تعانيه البشرية من ظلم تلك المؤسسات التي يقوم عليها الظالمون والمستبدون، فجاء إنكار شخصية القصة لكل تلك الحقوق الصادرة عن كل تلك المنظمات الحقوقية الدولية، التي شكل وجودها مفارقة مذهلة في عالم البشرية في مجالها السياسي والأخلاقي، لذلك كان طبيعياً تصرف تلك الشخصية، وكان طبيعياً وجود تلك الألفاظ القوية في النص، وقد شكلت المفارقة في التعبير كذلك معادلاً موضوعية للمفارقة على أرض الواقع، ليشكل النص بصفته قصة ومضة علامة مهمة في التعبير عن أشد القضايا حساسية دون الوقوع في التسطيح أو التسرع في صياغة ركيكة!

"هبوط" شريف الجهني صعود البلاغة لمراقٍ بعيدة

هبوط:

رَفَلَ في ثوبه الفضفاض فتعثر، فبدت سوائه، فطفق يخصف عليها من ورق الصُحف "والبنكوت".

سأبدأ مع هذا النص بما قاله صديقنا الكاتب المصري فتحى إسماعيل حول هذه القصة القصيرة جدا "نص محكم ومقابلات بلاغية اكتست بثياب اجتماعية... استلهام التاريخ والخطيئة الأولى لآدم وإسقاطها على واقعا"، وعدّها نموذجاً ناضجاً من نماذج القصة القصيرة جداً، وقد حقّق له هذا الرأى، فإن النص بدت فيه مقومات النص السردى القابل للتأويلات والمفتوح على مصرعيه السياسى/الاقتصادى والاجتماعى متعاضداً مع أفق ثقافى عصرى متشبثاً باللغة القديمة، وكأن شريف الجهني لخص فيه مقومات ثقافته العصرية والتراثية وأفكاره ومعتقداته السياسية!

لماذا "يهبط" الجهني هنا؟

إنه هبوط من أجل ارتقاء البلاغة وصعودها، لا شكّ بأنه "هبوط" لحاجة التقاط الفكرة التي ربما مرّ عليها ملايين البشر هنا وهناك ولم يلتفتوا لها، فكانت حدقتا الجهني البلاغية لها بالمرصاد، فوثقتها في نصّ "محكم" البناء السردى، والغريب في هذا النص أن كل الأفعال تابعة للفعل الأول، موظفاً الكاتب ببراعة حرف العطف الفاء، وهو بعُرف النحاة للترتيب والتعقيب، دون مهلة بين ما يتبعها وبين ما يسبقها، مما يشعرنا نحن القراء بحركة دراماتيكية معينة بتتابع أفعال كلها أفعال تدل على الحركة (رَفَل، تعثر، يخصف)، وأما الفعلان المتبقيان (بدت، طفق)، فهما يدلان على حركة ما، مع ما أسند إليهما، فبدت سوائه، تدل على أن ثمة حركة زالت فيها أغشية ما ليصبح عارياً، و(طفق) فعل من أفعال الشروع في عرف النحاة، وتكاملت صورة الفعل الحركية مع الفعل (يخصف)، وبالتالي ضجت القصة بمشهدية متحركة سريعة، تمرّ سريعاً، كأنها لقطة سينمائية بأفعالها المتتابعة، والرابط المستخدم وهو حرف العطف الفاء، وهنا بدا ما قال عنه أ. فتحي أن النصّ محكم البناء!

اعتمدت القصة على موضوع اجتماعى - اقتصادى له ظلال سياسية، فقد ظهرت تلك الشخصية المتحدث عنها/ الغنى أو المتنفذ، وهو يرفل بثياب فضفاضة، ويثير الفعل (يرفل) دلالات نفسية أيضاً تشي بسلوكيات ذلك الشخص المتكبر المتعاقب، سلوك مذموم، يذمه الجهني، ولكنه لا يصرح، يترك إيماءاته في الفعل الثانى (يتعثر)، لقد حكم عليه الجهني بالوقوع، وهذا الوقوع إما مادى وإما معنوي، فكُلّ من اغتر بنفسه وأصابه الغرور هو شخص لا بدّ أنه متعثر لا محالة، ومن

تعثر فوق سبتدو سواته الفكرية والسلوكية، ومن ثم نشاهد تصرف الشخصية لمدارة أخطائها وعثراتها، فينشغل أولاً بتغطية تلك السواة الظاهرة، ولكن بماذا يغطيها؟ إنها أوراق الصحف، ويبدو الملمز والغمز من طرف خفي على الإعلام الذي يحاول أن يتستر على كثير من هؤلاء المتنفذين مالا وسلطة أو جاها وثقافة، ومع تلك الصحف يبدو المال الفاسد حاضراً بأوراق "البنكنوت"، إنه اجتماع فاسدين (شخص متنفذ ومال وإعلام)، إذن سيبدو ذلك الهبوط الذي قصده الكاتب عنواناً صارخاً لقصته القصيرة جداً، وقد وضعه بين علامتي تنصيص، كأنه يريد لنا أن ننتبه جيداً للعنوان والتصرفات، وليعطي الهبوط معنى أخلاقياً وانحرافاً دلاليّاً غير ما هو معتاد في أذهاننا.

كل تلك الجلبة وتيك المشهدية تحملها اللغة، وقد تميزت باعتمادها على اللغة التراثية والقصص الديني، وتحديداً قصة آدم عليه السلام، فيحضر مشهد آدم عندما أكل من الشجرة مخالفاً أمر ربه، فأول ما بدت سواته (العورة)، بدت تخصف عليه أوراق الشجر، إن الجهني يعود إلى أصل الفعل البشري الذي كان من خطأ آدم وخطيئته، وما هي نفسها في أبنائه، ولذلك بدت اللغة المستخدمة (السواة، طفق يخصف) متناسقة مع الموضوع والقصة، وتختصر كلاماً كثيراً. ولم تقتصر المفردات على الموروث فقط، بل استعان الكاتب بألفاظ معاصرة (الصحف، والبنكنوت)، وذلك ليقدم لنا الفكرة المتأصلة في الطابع البشري الموعل في القدم في عصر السرعة والمال والإعلام والتقدم المادي! وكأنّ الإنسان بطبائعه هو لم يتغير ولن يتغير! قصة بمشهديتها شكلت نصّاً بارعاً، لم يكن صديقنا فتحي إسماعيل مبالغاً عندما قال عن هذا النص الصاعد مراقي البلاغة "إن لم تكن هذه هي الدق.ق.ج فماذا غيرها؟".

التقاطات الحياة تشتعل في "نقوش من الذاكرة" للكاتب شريف سمحان

كلما فكرت في الكتابة عن كتاب صديقي العزيز شريف سمحان، انتابني شعور غريب، فكيف لي أن أكتب بموضوعية، أخشى الانزلاق في أحد فخين، أحدهما أشد من الآخر، أخشى أن أستقيض مادحًا، فيفلت الزمام، وأخشى أن أتمترس خلف قضبان من المحاكمة الصارمة فيكون هناك ظلم لما كتب هذا الصديق، لكن للنص سلطة أخرى جعلتني أكتب غير هيّاب وغير متردد، وقد مكثت على ذلك التردد شهورًا. نُشر كتاب الأستاذ شريف سمحان عام 2010 في رام الله صادرا عن دار الحسن للطباعة والنشر والتوزيع، ويقع الكتاب في مائة وست صفحات من القطع المتوسط، ويتكون من اثنتين وخمسين نصًا تراوحت بين القصة الومضة والقصة القصيرة جدًا والقصة القصيرة والخاطرة، واقتربت أحيانًا بعض النصوص من المقالة، وظهر فيها شيء من التوثيق السياسي أو الاجتماعي لبعض الفترات التاريخية في فلسطين، ولكن ليس مهما التوصيف الأدبي لتلك النصوص، موافقا في ذلك رأي الأستاذ جميل السلحوت الذي قدم للكتاب، فأنهى التقديم بقوله: "سنترك النصوص تتحدث عن نفسها للقارئ"، ومن حيث انتهى السلحوت فسأحاول أن تكون بداية هذه القراءة، حيث النص فكرة وبناء هو السلطة الحاكمة!

تتوزع نصوص المجموعة ثلاث قضايا رئيسية متشابكة معا؛ الهمّ السياسي العام الذي لا يقف عند اللحظة الراهنة، لكنه يرتد إلى فترات طويلة من عمر القضية الفلسطينية كما جاء في قصة المختار، تلك القصة المطولة التي استهلكت ما يزيد عن عشرين صفحة، ليعالج فيها قضايا اجتماعية وسياسية من عهد الانتداب البريطاني.

عدا ذلك فإن الكاتب مسكون بالسياسة ويعاني من حساسية مفرطة تجاه "الزعيم" أي زعيم، هذا الفرد الذي يسبح الكل بحمده، ويصوغون له قصائد المديح الهزيلة، حتى حوّل خطبة الجمعة إلى خطبة لمدحه، فانفض الناس عن الصلاة ليصلوا في بيوتهم، زعيم يستولي على كل مقدرات الدولة ويستعبد الشعب ويسرق قوته، ويمارس في سجونهِ السياسية كل قهر واستبداد مفضيين إلى الموت، زعيم يسعى لتوريث الحكم إلى أحد أبنائه، ومستعد أن يبيع "الوطن في سوق النخاسة"، ولم يكتف سمحان بهذا التعميم في الحديث عن السياسة بل إنه يتناول في النقد الساخر الموجه ما حدث في غزة من اقتتال معتبرًا ما تم "هزيمة" تشبه هزائمنا عام 1948 وعام 1967، بل إنه يعترف قائلا: "أعترف أنني بت ألمح تفاصيله في قطاع غزة في حزيران عام 2006".

يجد الدارس لهذه النصوص ملاحم من الأدب السياسي غير المدهن، المباشر الذي يقول ولا يخشى لائمة لائم مهما كان، لذلك قد يلمح المرء ما يشبه التناص الأدبي مع بعض الأعمال السياسية المهمة التي كتبها كتاب عرب، وأخص بالذكر هنا رواية "شرق المتوسط" رائعة الكاتب عبد الرحمن منيف، وذلك في قصة "تلك الأقدام"، لكن سمحان يميّز البطل في نهاية القصة، ربما أراد أن يقدم رسالتين في سياق واحد، الأولى تقول: إن الأحياء إذا لم يستطيعوا فضح الدكتاتور، فإن الموت - موت الضحايا كفيل بذلك، وأما الثانية فتحريضية بطريقة غير مباشرة، وكأنه يستنهض الكلّ من أجل أن يثوروا على هذه الأنظمة البائسة، ألم تروا ما حدث لهذا السجين؟ ماذا تنتظرون؟ ومن جانب آخر ترى سمحان يلتفت في قصصه إلى ما يشبه الرمز الساخر، ليقول ما يريد قوله ببساطة وعفوية، وذلك في قصة بعنوان "البسطار"، فيستذكر بطريقة التداخي الحر تاريخاً غير مرغوب فيه لهذا الحذاء أيام الانتداب البريطاني وربط مع واقع السياسة في إسرائيل، وتذكر هذه القصة بقصة الكاتب الفلسطيني رياض بيدس "باط بوط"، الذي يصور فيها بيدس كثيراً من الأفكار من خلال هذا الحذاء وبطريقة ساخرة!

وأما المحور الثاني الذي يتحدث فيه الكاتب سمحان في هذه النصوص، فهو علاقته بالمرأة، وخاصة تلك النصوص التي دبجها وأفاض فيها حديثاً حول عاطفة الحب، فصور لنا المرأة معشوقة بابلية، وأسبغ عليها من السمات والصفات ما يجعلها فريدة في الحسن والتأثير والسحر، أتته بعد أن فات العمر، ولكنه يعزي نفسه قائلاً: "ترى لماذا يلتقي العشاق متأخرين؟ لكن أن يلتقوا متأخرين خير من ألا يلتقوا أبداً"، لعلها كانت هي المرأة التي قضى عمره في انتظارها، فأراها ولم يلمح إلا صورتها في وجه كل امرأة، ولكن من يتتبع هذه النصوص يدرك كم كانت خيبة الأمل في الحب، فهو لم يظفر بها، وكان ضريبة التأخير يدفع ثمنها المحبون فراقاً أبدياً قاسياً لا يخلف إلا نصوصاً وذكريات تتحنط لتترك أثرها نقوشاً من ذاكرة لن تموت!

وعلى الرغم من أن الكاتب يحترم المرأة ويقدرها في سياق تعامله الطبيعي مع تلك المحبوبة إلا أن هناك نماذج من نساء يسجل عليهن الكاتب مواقف يراها من غير اللائق بامرأة كالنفاق والكذب والخيانة، وهذه هي القضية الثالثة التي يتطرق إليها الكاتب في نصوصه هذه. كما في نص "زيارة طبيب نفسي"، حيث تركت المرأة حبيبها ليلتهمه الجنون، فيتأثر بعمق قصته الطبيب نفسه، فينعت الممرضة بما نعتهها به المريض ليصفها بالفاجرة! أو كما جاء في قصة "دهاء" ليصورها أعظم بلاء وشيطنة من الشيطان نفسه، لذلك تجد الشيطان يقول لها: "لا يمكن أن أبقى في مكان أنت فيه"، ويتسع المجال أكثر ليناقد الكاتب قضية الخيانة الزوجية، وذلك في قصة "خنوع"، حيث كان الزوج يعاني من ضعف جنسي يبدو أنه شديد، فتلجأ المرأة لخيانة زوجها مع غيره، لتشبع نهمها، فيكتشف

الزوج ذلك، لكن لسوء حظه فإنه ينكص على عقبه ليترنح مذهولاً في الشارع فيكون نصيبه الموت في حادث سير مؤسف.

وفي قصة "دهشة" تزداد الأمور سوءاً في عرض نموذج لامرأة تتعدد خيانتها لزوجها، لتتجلب له ثلاثة من الأبناء، من كل رجل ابن، وهو في السجن محكوماً بسبع سنوات، وعلى الرغم من القسوة وبعض المبالغة إلا أن للقصة أبعاداً أخرى اجتماعية، فمن وقعت بطروف مثل ظروف نيك المرأة لا بد من أنها ستعرض للنهش والاعتداء، لكنها استسلمت للطامعين فخلفت له ثلاثة من الأبناء غير الشرعيين، وكأن الكاتب يفضح سلوكيات اجتماعية دفيئة باستغلال المرأة وابتزازها، وهي رهن الحاجة! وهكذا كانت هذه الجولة مع نصوص الكاتب شريف سمحان الذي "حبك نصوصه الأدبية" باقتدار ليقدم لنا الفكرة ترفل بعافية اللغة والبلاغة، والتوتر النفسي، لتتأرجح بنا النصوص ناقمين إن قرأنا عن الزعيم أو النماذج الاجتماعية البائسة، لكننا أيضاً منتشون ونحن ندخل عوالم الغزل والحب في نصوص تلقائية وبسيطة لكنها عميقة في التدليل على نفسية صاحبها التي تعشق الحياة، وتسعى إليها، ولو دخل العمر في الخمسين!

استعارة النص وانزياحاته الدلالية

قراءة في "قيادي" لعباس طمبل عبد الله الملك

سأل جنياً عن أسرع وسيلة للغنى، فتشاركاً. زرع لدورة ثنائية قمحاً وبصيلات نرجسية، واشترط عليه أخذ ما بان من نبت الأول وللجني ما خفي منه. وفي الثانية أعاد الدورة عكسية والاتفاق، أخذ نصيبه، وأطلق ذئابه...

النص وغواية البعد الثقافي:

يتوسل هذا النص بأفق مفتوح حقولاً معرفية متداخلة؛ اجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً، ليبني نصاً ذا هدف ورسالة عبر وسيط إبداعى هو فن القصة القصيرة جداً، لكنّ هذا النصّ ليس بريئاً من غواية محملة من حكايات إنسانية أخرى، ثمة اتكاء ثقافي يستند إليه النص.

يوظف القاص عباس الملك في هذا النص الحكاية الإنجليزية التي تتحدث عن بخل الإسكتلنديين، إذ يتشارك إسكتلندي فقير مع جنيّ ليكسباً رزقاً من وراء زراعة الأرض، فيتفقا على أن يزرع الإسكتلنديّ الأرض بالتعاقب محصولين مختلفين، بحيث يقسمان المحصول لأحدهما ما هو فوق الأرض ولآخر ما تحتها، وبالمقابل يقوم الجنيّ بمساعدة الإسكتلندي ليصبح غنياً، ويتخلص من الفقر، ويقوم الإسكتلندي بخداع الجني عبر هذا الاتفاق فيزرع في كل سنة ما يتوافق ومصطلحه بحيث يكون هو الكاسب الوحيد. ولم تختلف قصة "قيادي" لعباس الملك عن هذا الأفق المعرفي الثقافي، وفي أي قراءة عجلى سيقول القارئ العارف بتلك الحكاية إن الملك قد أعاد إنتاج الحكاية، وقد لا يرى جديداً، فهل من جديد في هذه القصة القصيرة جداً، التي يعنونها صاحبها بـ "قيادي"؟

كما تحيل هذه القصة إلى ما عُرف عند العرب من عادة التناهد، فكان من عادة القوم أن يتناهدوا أي يتقاسمون الزاد فيما بينهم إن نواوا رحلة أو سفراً، فكان يقدم كل واحد مقدرته ووسعه، وقد ذكر بعضاً من ذلك الراغب الأصفهاني في كتابه "محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء" في باب خاص عقده لهذا الغرض سماه "التناهد"، ومن هذا الباب ورد هذه القصة:

وقال بعضهم في متاهدين (وكان أحدهما بخيلا، وهو في القصة حفص):

وقال حفص لزيد حين ناهده: منك النيذ ومنى الدنّ والكوز

والحم منك ومنى النار أنضجه والماء منى، ومنك الخبز مخبوز

كل تلك المعرفة الثقافية هي من حق المبدع أن يوظفها في أي نصّ، ومن حق القارئ أن يجد جديداً في هذا النص مختلفاً عن تلك المعرفة، ولعل الملك يدرك هذه المجازفة وخطورتها وأهميتها كذلك؛ فالنص في مستواه اللفظي لم يتعد الحكاية الاسكتلندية، ويذكر بهذه النوادر العربية للخلاء عموماً، وأكد أجزم أن الفاصّ قد استفاد من هذا البعد الثقافي العربي، كما إنه استفاد من القصة الاسكتلندية، فقد لخص الحكاية وأعاد إنتاجها، لكنه أعطاهما بعداً جديداً، وهنا تكمن أهمية التوظيف المعرفي للحكاية الاسكتلندية، فقد جعل الكاتب النص جميعه بمقام الاستعارة التمثيلية ليعطي فكرته التي يرمي إليها، وغدا القارئ واقفاً بين منطقتين تمثلت الأولى بعنوان النص "قيادي" والثانية جسم النص، وأراه كما أرى نفسي باحثاً عن الفكرة التي تشكلت في العنوان لتكتمل في فضاء من التلقي أبعد من النص نفسه. ترسم القصة القياديّ الذي تشارك مع الجني، باحثاً عن مصلحته الشخصية، يوظف أي اتفاق لتلك المصلحة دون النظر لأي اعتبار آخر إنساني أو أخلاقي أو ضمير، فضميره لم يخزّه ليشعر بحاجات الآخرين، فكانت كقسمة حفص السابقة في مناهدته زيّداً.

يبدو الطرفان مختلفين طبيعاً؛ جني وإنسيّ، ويفوق الإنسيّ الجنيّ في الخديعة، وكأنّي بعباس الملك يريد لنا أن نستذكر الآية التي تقول "وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا"، ولأن شياطين الإنس أقدر على الخديعة فقد تقدمت على الجن، وهنا يكمن خطر كبير على المجتمعات من تلك الأصناف البشرية التي تفوق مقدرتها الشريرة مقدره الجنّ، وربما كانت هذه أولى الرسائل المصاحبة للنص، وهي بالمناسبة ليست حكراً على القياديّ، لكنها موجودة لدى الكثيرين في كل المستويات في التراتبية المجتمعية، وإن كانت أبرز عند المسؤولين وصنّاع القرار!

لقد كان الاسكتلنديّ وحفص رجلين فقيرين، ومن عامة الشعب، باحثين عن القوت ليس إلا متجنبيين الحرج، وإن كانا بخيلين، إلا أنهما لم يكونا قياديين، وهذه الإزاحة النصية في غاية النص الدلالية ذات قيمة كبرى في استعارة الحكايتين والبناء عليهما بأفق معرفي جديد سياسي واقتصادي، فالقيادي يستغل كلّ ما يقع تحت يديه من مقدرات ليكون له ولمنفعته، ويوظف الأدوات السياسية (أطلق ذئابه) من أجل هذا الهدف، لذلك تراه يريد كلّ شيء وليس ما هو له فقط، ولذلك يلتف على الاتفاقيات، وينذر الآخرين بالويل بطريقة غير مباشرة ليجرد العامة من فتات الفتات، وهذه هي طباع ذلك القيادي، الذي يشكل مثالا ونموذجاً له من أمثاله الكثيرون في بقعة العرب الممزقة إربا وأحزبا وتصارعات اقتصادية وسياسية اقتربت إلى حد الفسيفساء غير المتناسقة!

هل يبس الربيع العربي قبل أن يزهر؟

محاولة استكشاف لـ "دولة ورافة" لعباس طمبل عبد الله الملك

دولة ورافة:

منذ سنوات يستنظّل بظلمها ويخصبها بالجنث.

يختصر هذا النص بعنوانه "دولة ورافة" تاريخًا سياسيًا مليئًا بالعفن السياسي المفتوح على الآفاق الأخرى الاجتماعية والاقتصادية، فهل كانت الدولة العربية المعاصرة ورافة الخيرات؟ وكيف كانت ورافة الظلال؟

تبدأ هذه القصة القصيرة جدًا بظرف زمني ممتد غير محدد، وهي إشارة إلى أمرين على الأقل، أولهما هو تطاول عمر الزعيم الجاثم على الكرسي مدة طويلة، حيث أصبح لا يدري عدد السنوات التي مكثها ذلك الحاكم، والثاني لفت الانتباه إلى الدكتاتورية والتفرد ونمط الحكم في تلك "الدولة الوارفة"، إنها حكاية كل قطر عربي مبتلى بحاكم يعرش في الحكم، ليغدو ظل الله على الأرض، لن ينتهي أمره إلا بالموت!!

وبعد الظرف الزمني، يبدأ السرد بالفعل المضارع "يستنظّل"، والفعل مسند إلى ضمير غائب نصيًا حاضر في الفكر والضمير، ويشير الفعل إلى تلك الممارسات التي يمارسها الحاكم العربي، فقد غدا سيّد الوقت والأرض لا أحد يستنظّل بظلالها، ولا يستفيد من خيراتها غيره وحده، وما يوجد به على أتباعه هو النزر اليسير، وأما على الشعب المسكين فالقليل القليل، وكأن البلد مزرعة له ورثها عن أجداده، والكلّ يعمل عنده بالسخرة، أيّ مسخرة هذه أيها الحاكم؟ أي فقر مدقع هو ذلك الذي أغدقت بنعمته الشعوب؟ أي دلال هو دلالك لنفسك لتستنظّل بالظلال وحدك؟ كما إن لفظ الظلال يشير إلى معانٍ أخرى متقابلة، فإذا كان هو يستنظّل بالظلال فالآخرون، يشقيهم الحرّ والتعب؛ فلا مسكن ولا ماء ولا راحة، إن هذا اللفظ يلخص التناقض الحاصل في الدولة العربية بين الحاكم والمحكوم، والذي نشاهده ونعيشه كلّ يوم.

إن هذا الحاكم الذي يعيش تلك الرفاهية على أنات الغلابي والمحرمين والمسحوقين، لا يكتفي بحرمان الناس من مقومات العيش الكريم، بل إنه يخصّب دولته وأرضها بالجنث، والجملة تفتح

الأفق لمعاناة الشعوب ليس في تعامل الحاكم مع الشعب بوحشية بكل ألوان التتكيل، كالقتل والنفي والسجن والتعذيب، بل أيضاً مصّ دماؤه ونزف عرقه لتصبّ كلها في خزينة القائد الملهم! هذا النصّ الجميل المتماسك القوام، بظرفه الزمني وجمليته الفعليتين، شكّل دالةً حكايةً مكثفة، تنفرد حروفها لتتري فيها التاريخ والسياسة والفكر، كما ترى المعاناة أيضاً، وهذا ملمح مهم من ملاحم القصة القصيرة جداً على مستوى بناء النصّ متناً بألفاظ تتدرج فيها الضلال وتصيح بها المعاني، غير منغلقة على نفسها.

بالإضافة إلى ما سبق فإن اعتماد النصّ على الفعل المضارع له دلالة كبرى في فكرة النصّ، فالفعل المضارع يدلّ على الاستمرار والتجدد، وكأنّ كل الربيع الذي نما في لحظة على ضفاف الشارع العربي يبس قبل أن تزهر وروده، فلم يسعد بها الشعب المقهور!

وعلى الرغم من أن النصّ يخلو من عنصر الدهشة في اجتراف موقف قصصيّ بارز ومؤثر، إلا أنه كامل في مشهدياته المعروفة، وقد نجح الكاتب في تكثيف المشهد بصورة تجعل القارئ يستبطن المعنى، وتدفعه ربما للتفكير بروية، ومع أنه كذلك لا يحمل موقفاً محدداً من الكاتب واضحاً، إلا أنه اكتفى بالسرد القصصي، كأنه يريد أن يجعل القارئ بينه وبين قناعته، بعد أن بيّن له المشهد مكثفاً وجارحاً، بعيداً عن سلطة النصّ والكاتب في التأثير والتثوير المباشر، وهي نقطة مهمة في صالح النصّ وليست ضده!!

قراءة في "حصاد" عباس طمبل عبد الله الملك نار السوأة وثمره النفاق الاجتماعي

حصاد:

نَارُ سَوَاءَتِهِ تَأْكُلُ حَسَنَاتِهِ، يَرْفَعُ عَصَاَ الْإِسْتِقَامَةِ وَيُلْهَبُ بِهَا أَهْلَ بَلَدَتِهِ، وَتَفْضَحُهُ فِي الْحَقَاءِ نَبْنُثُهُ
الكَاسِيَةُ الْعَارِيَةُ.. الْيَوْمَ سَقَطَتْ مِنْهَا نَمْرَةٌ فَاقِدَةٌ لِلسَّنَدِ.

ينتمي هذا النص السرديّ لفن "القصة القصيرة جدا"، ويصطلح النقاد والدارسون على اختصارها بـ (ق ق ج)، أو (الققج)، وهو فن أدبي سرديّ يقوم على التكتيف والتبئير في حدث معين له تشعباته الداخلية النصية التي تحيل على أفق معرفي خارج سياق البنية النصية، ويوظف عناصر الفن القصصي من حبكة سردية وأشخاص وزمان ومكان وحوار، لكن بطريقة بارقة، قد لا يشعر بها المرء أحياناً في القراءة المتعجلة، لذلك تحتاج الققج إلى تأمل في التلقي والفهم، كما أنها تحتاج إلى تركيز كبير خلال كتابتها التي يحلو لي تشبيهها بعملية تقطير العطر، ليخرج معلنا عن نفسه بتأثير كبير وبسحر ونشوة لا تنسيان!

وقد تحقق في هذا النص "حصاد" كل تقنيات فن القصة القصيرة جدا من حيث:

- السرد القصصي؛ فقد وظف الكاتب الجملة الفعلية ليروي قصته، حتى وهو يبدأ بالاسم "نار سوأته" إلا أن هذا الاسم معنوياً تابع لفاعل الفعل الذي يليه، فكأن التقديم هنا جاء للفت الانتباه، لما في هذا التركيب من قوة لافتة، ثم تتابع الجمل الفعلية حتى النهاية، لتصل إلى تعميق الحدث وإبراز ما فيه من مفارقة وتناقض واضحين.

- الشخصية؛ يبدو في النص ثلاث شخصيات فاعلة، ولها ثلاثة أدوار متكاملة، فالشخصية المحورية والتي عبر عنها الكاتب بـ (هو)، بدت متناقضة منافقة على صعيدين اجتماعي وديني وتعاني من أزمة خلقية، تحقياً لمضون الآية الكريمة "لم تقولون ما لا تعملون"، هذا الشخص الذي يدخل في علاقة مع أهل بلده (الشخصية الثانية)، حيث يمارس عليهم الوعظ الزائف، فكيف لهم أن يفتنوا ونبته/ ابنته (الشخصية الثالثة) لا تلتزم بما يقول فهي (كاسية عارية)، وقد أثمرت بطريقة غير شرعية، وهنا تتضح المفارقة الكبرى، فيحيلنا النص على أفق معرفي خارجي لا بد منه ولغير

مصدر، بدءاً من القرآن الكريم، الذي يجعلنا نكمل الآية السابقة لنقول "كبر مقتاً عند الله أن تقولوا ما لا تفعلون"، وتحيل كذلك إلى المدونة الشعرية الأخلاقية العربية، وخاصة هذه الأبيات المشهورة:

يا أيها الرجل المعلم غيره هلا لنفسك كان ذا التعليم

تصف الدواء لذي السقام وذي الضنى كيما يصح به وأنت سقيم

ونراك تصالح بالرشاد عقولنا أبداً وأنت من الرشاد عديم

فابدأ بنفسك فانهها عن غيرها فإذا انتهت عنه فأنت حكيم

فهناك يقبل ما تقول ويهتدى بالقول منك وينفع التعليم

لا تنه عن خلق وتأتي مثله عار عليك إذا فعلت عظيم

إذن تعمق هذه الشخصيات ترابط أحداثها معا ليظهر دور الشخصية المحورية في النص، وتدفعنا دفعا لمحاكمة سلوكياته المتناقضة.

- الأحداث؛ يبدو النص المكون من خمس جمل فعلية ذا حدث واحد، ولكن لهذا الحدث تفرعات لها علاقة بتبيين الحدث الأمّ والذي يبيلور فكرة الكاتب، فهذا الواعظ المتناقض يمارس الوعظ، ويبدو أنه عمل روتيني له، كأن يكون موظفاً، ملتزماً بحدود وظيفته، فيستعمل ضد أهل بلده كل ألوان التهيب الفكري والتخويف الديني منذراً ومتوعداً، وعلى الطرف المقابل يكون الحدث الأبرز والأهم الذي يفضح زيف الشخصية فيكون حصاد الأثيم، فما تقوم به ابنته من أعمال غير متسوقة مع

عمله وأفكاره يجعل أفعال الشخصية وعملها مع أهل البلدة كأنه حصاد الهشيم، لا يسمن ولا يغني من جوع!

ومن خلال الجملة الأخيرة "اليوم سَقَطَتْ مِنْهَا ثَمْرَةٌ فَاقِدَةٌ لِلسَّنَدِ"، ينكشف الأمر ويصبح جلياً معنى الحصاد الذي أراده الكاتب عنواناً للنص، ويوضح النص فكرةً ورسالةً، بعيداً عن الوعظ المباشر، أو التطويل والمطمطة غير المحمودة هنا؛ إذ إن الفكرة تحتاج إلى من يستعمل الدبابيس ليخز فيها ضميراً أخلاقياً معلباً.

- اللغة؛ لقد أشرت أنفاً إلى أن الققح تقوم على التكتيف والتثبير والاقتصاد اللغوي، وتعتني بتركيز الأحداث بأقل الألفاظ، لذلك يجب أن تكون الألفاظ موحية ذات ظلال متشعبة، ودلالات قوية، وقد أشرت مسبقاً إلى استخدام الكاتب عباس الملك للتركيب الإضافي "نار سوءاته" لما فيه من قوة في الدلالة، لكن ما يلفت النظر أكثر في هذا النص أن اللغة فيه مبنية على التراث الديني من الحديث الشريف والقرآن الكريم، فالجملة الأولى "نار سوءاته تأكل حسناته" جملة مبنية على ما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى "إن الحسنات يذهبن السيئات"، فقد استفاد الكاتب من المعنى فعدّل قليلاً ليعطي لغته منحنى فكرياً مناسباً للنص، عدا عن استخدام لفظ السوأة في الدلالة على العورة، وهذه العورة عورة أخلاقية سلوكية وهي أشد تكتيلاً ووطأة!

ويتكى كذلك الكاتب على لغة الحديث الشريف، فقد ظهر في وصف سلوكيات البنات واستخدام الكاتب لفظي "الكاسية العارية"، وهما لفظان وردا في حديث شريف في وصف ما تلبسه بعض النساء "كاسيات عاريات، مائلات، مميلات،" إلى آخر الحديث، وعلى الرغم من أن الكاتب قد اكتفى بوصفين إلا إن الإحالة النصية الموجودة على النص الخارجي كاملاً أمر ضروري من ناحية الفكرة أولاً، وثانياً احتراماً لأسلوب فن الققح.

ولإثبات بطلان الفعل الإنساني فإن الكاتب يستفيد من مصطلحات علم الحديث في الطعن في نسب المولود الجديد، فهو بلا سند، تماماً كالحديث المدخول الذي بلا سند صحيح فإنه لا يُقبل، وكذلك هذه الثمرة التي بلا نسب صحيح، فهي ثمرة ساقطة في الاعتبار حتماً.

لقد بدا النص أشبه بالنص المقدس عندما اهتم الكاتب بضبطه نحويًا وصرفيًّا، وهذا يعطي القارئ إحساساً مختلفاً بالنص، فهذا الاهتمام بالضبط يبين مدى عناية الكاتب بنفسه، ولأهمية فكرته أجراه مجرى الحديث والآية التي يهتم بضبطهما لأهميتهما على المستويين اللغوي والفكري!

وبهذا يكون عباس طمبل عبد الله الملك قد اهتم ببناء قصته القصيرة جدا بكل مستوياتها في رسم الأحداث والشخصية والأسلوب والتأثير، وحتى اللغة التي تناسقت مفرداتها مع موضوعها الديني الأخلاقي، لينسج هذا الحصاد الفني نسجاً بديعاً محكماً، يثبت قدميه على الصراط المستقيم في درب القصة القصيرة جدا ليكون أحد كتابها المبدعين!

أي عقاب تحمله يا عبد الرحمن رضا؟!*

عقاب:

يأتي إليها توججه براكين الرغبة .. تقابله بتلج تتلاشى معه فحولته .. لقد تزوجته رغما عنها.

ما زالت العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة منبعاً واشتقاءً ولذة لكل كاتب وكاتبة، ولن يستغني عنها أحد، مهما ادعى بأنه يبحث عن طهارة القلم ونقاء الفكرة وقديسيته، وكأن مثل هذه العلاقة والحديث عنها "رجس من عمل الشيطان"، وعلى الكتاب أن يتجنبوه، وعلى صعيد آخر، فإن الحديث عن هذه العلاقة حديث حذر تعاف الكلام فيه بشكل ممجوج مفضوح كل فطرة سليمة، ويأنف من استباحة هيجانه كل قلم يقدر معنى الأدب ورقيه، ويحترم دوره في تنمية الذوق والحفاظ على المشاعر الإنسانية، وهذا بطبيعة الحال من "فطرة الله التي فطر الخلق عليها"، وليس للدين دور كبير فيه ابتداءً، ولا أريد أن أسترسل في هذا لأنه واضح مدرك لكل ذي لب!

تستقر هذه القصة السطر ذات الأربع عشرة كلمة تاريخاً بشرياً موعلاً في القدم، فقد روي في الأثر أن آدم عليه السلام عندما صحا من ذات غفوة بعد بث الروح فيه، وجد بجانبه حواء، فتحركت إليها شهوته البشرية، وعلى ذلك أصبح طلب المرأة للعلاقة الحميمة أمراً فطرياً طبيعياً لا خلاف فيه، وفي هذا النص الذي يبدأ بالفعل القصدي (يأتي إليها) نية مبيتة، إذن هو يقصدها لحاجة في نفس آدم تجاه حواء.

يأتيها مؤججاً ببراكين الرغبة، يا لها من صورة، ولا أظن أن الكاتب وهو يمثل آدم قد بالغ في وصف شهوته الحارقة بالبراكين، لأنه "لا يعرف الألم إلا من يكابده"، والكاتب فيه من آدم شهوته وقصده وبراكينه ونيرانه المؤججة!!

لقد رسمت القصة مشهدين على طرفي نقيض، كانت هذه هي حالة آدم في المشهد الأول، فكيف كانت حواء في الصورة المقابلة، وهنا يجب أن ننتبه أن الكاتب يرسم مشهده الأول بعناية وبألفاظ قليلة (5) كلمات فقط، لينقلنا إلى الصورة الثانية، ولكن بعد مساحة من علامة الترقيم (..) التي تشكل فاصلاً مهما حسبما يؤكد ذلك الدرس السيميائي الحديث.

كانت الصورة الثانية مغايرة تماماً للصورة الأولى، وهنا يعتمد المعنى على المفارقة المشهدية، فإذا كان الرجل يعاني من براكين رغبة مؤججة، فإن المرأة هنا (تلج)، ولاحظوا معي كيف وصف الحالة

في الطرف المقابل بكلمة واحدة واكتفى، وكأنها صنو حالة الموت، فالكلمة الواحدة تغني عن الشرح، مقابل (5) كلمات في وصف حالة الرجل، هل من تفسير لذلك أم أنه صدفة إبداعية؟

حتى وإن كان الأمر مجرد صدفة إبداعية، فإنها هي الموهبة الخلاقة الحقيقية، فالرجل يعلم ما به، وقد وصف ما يشعر به، فاحتاج لخمس كلمات، وأما حالة الطرف المقابل فقد رأى منها البرود ونتائج السلوك فكان له ما ظهر، فكانت كلمة واحدة تغني، ولكن أي ثلج هذا الذي يبطل مفعول البراكين حتى تتلاشى وتصبح الفحولة عدماً؟ نعم أنه فعل المرأة وتأثيرها سلبيًا وإيجابيًا، وتتم عن تلك المقدرة في الأنثى لتجسيم أي رجل وتقليل أظافره.

وتقدم القصة سببا لهذا البرود وعدم التجاوب إنها قد تزوجته رغماً عنها، ولذلك فإنها لن تكون تحت طلبه ولن تحقق له رغبته، لأنها لا تستطيع، فإتمام العلاقات الحميمة بين الرجل والمرأة يلزمهما الانسجام والتوافق الوجداني العاطفي، فالفعل ليس ميكانيكيا خاويًا من متعة الروح، إنه أشبه بفعل الذويان والتوحد والانتشاء، ليصبح الجسدان كينونة واحدة، فيحلو طعم العلاقة ويغدو سكرًا تتحلى به كل الخلايا وصولًا لمرحلة الانتشاء الكاملة.

إذن هنا يكمن العقاب، وأي عقاب؟ هل عقاب المرأة للرجل؟ وهل عقابه هو لنفسه لأنه تزوج امرأة لا تحبه؟ وهل كان عقابا لها وقد تزوجت رجلا لا تريده؟ أي عقاب هذا؟ دائرة محكمة المحيط، أينما وجهتها لا تأتي إلا بالعقاب.

حاول الكاتب أن ينبه بطريقة غير مباشرة، ويدق ناقوس الخطر؛ فكل من تقبل أو يقبل بمثل هذا الوضع المزري، عليه أن يتحمل النتائج القاسية، مسألة في غاية الأهمية، لما يترتب عليها من تبعات ومآلات لا عد لها ولا حصر، وأكتفي ولا أريد الجريان خلف ما تعرفونه من أمور، ولكن حذار من غضبة الروح ولهاثها وسعير عطشها إن ظلت تعاني من وحدتها وتلجها الكاوي!!

فخاخ الكلام للكاتب عمر حمّش ومصيدة الواقع واللغة

كيف لكاتب مسكون وممتلئ بالألم أن يجعل للكلام فخاً مجموعاً لتكون اللغة مصيدة لأفكار الواقع؟ هذا ما يجده الدارس في المجموعة القصصية القصيرة جداً للكاتب الفلسطيني عمر حمّش ابن مدينة غزة "فخاخ الكلام" التي صدرت عن وزارة الثقافة الفلسطينية في رام الله عام 2014، فما هي دلالة تلك الفخاخ التي ينصب شركها الكاتب في كل نص من نصوص تلك المجموعة؟

تدور قصص المجموعة حول موضوعات الهم الفلسطيني، وتشابكات ذلك الهم، معرضاً ومفجراً مصادره القصصية في نبش موضوعات شتى من ذلك الهم فتحدث عن طقوس الشهادة والموت، والتهجير واللاجئين والأمراض السياسية الداخلية والفكرية، والواسطة والمحسوبية، بالإضافة إلى بعض الأمراض الاجتماعية، لتكون كل قصة وجعاً مفتوحاً وألماً ناصباً يعطيك من الهم الجرعة الثامنة والكاملة!

تفاجئ القارئ دلالة العنوان وتفشي مساحته المعنوية في النصوص جميعها، وقد تحقق فيها معنى المصيدة، إذ إن الكاتب يستدرجنا رويدا رويدا وبذكاء ومراوغه ليقول لنا أفكاره، فمرة يكون ساخرًا، ومرة يكون جادا، ومرة يكون حزينا، ومرات يظهر أنه محايد لا علاقة له بالنص، وهو بذلك يحاول إغواءنا فنراه وقد "خرج من فخ إبليس" فثاب وثاب، واسترخى، وفخّ في نومه نافخا نصه بسم الواقع القاتل كأنه فخيخ الحية، فتفوخ الرائحة التي تزكم الأنوف، وكأنه يعيب قذارة الواقع المعيب الذي يبدو لك كامرأة فحّة، فإذا ما ففخ الرجل وفاخر بباطله تصدى له الكاتب بنص يشد أعصابه رأساً فحاً آخر كأنه الطريق في سرد مشمول بكل معنى لغوي وظفه الكاتب في هاتيك النصوص.

ومن باب آخر شكليّ هذه المرة، فقد أوقعنا الكاتب في فخاخ أخرى فنية أولها هذا الفنّ المسمى القصة القصيرة جداً، ليوظف كل إمكانياتها في التكنيف والاقتصاد اللغوي لتكون شاهدا على هذا الواقع المنتشح بكل تدرجات السواد والحزن الحالك كما جاء في قصة "عويل الجني"، التي غدت ترنيمة حزن قدرّي لكل فلسطين بشراً وشجرًا وحجرًا، فكل ما فعله الجنيّ لذلك الفلسطيني لم يفلح في إخراجه من حزنه، وقد وقع الجنيّ نفسه في فخ الحزن، وتفاجأ بأن ذلك الشخص "من بلاد تدعى فلسطين" فما كان من الجنيّ إلا أن صاح "فهمتُ ... وانتنى يطلق العويل".

لم تكن كل النصوص متساوية في البناء اللغوي، لكنها كلها شكلت مصيدة للنماذج البشرية التي تحدثت عنها وخاصة الثوري الانتهازي والزعيم والوزير والمتقف وكل مفردات العمل السياسي الفلسطيني فيصنع الكاتب مصيدته الخاصة ليبنى موقفه الشخصي ضد كل عناصر الخواء الواقعية،

ولعلها جارحة أحياناً كثيرة، ففي نصّ بعنوان "شاعر" يتحدث عن هم المثقف الفلسطيني الذي يعيش حالتين متناقضتين؛ فرحاً مسروراً في بداية إصداره لديوانه الجديد، لكن فرحه لم يطل بعد أن أصبحت نسجُ ذلك الديوان طعام المدفأة عندما جاء الشتاء!

لقد منح الكاتب مجموعته القصصية كثيراً من التأنق اللغوي واشتغل كثيراً على هندسة الجملة، كأنه ينحت مسلة حجرية متناسقة الأجزاء ممثلة بالحركة والإيماء والإيحاء الذي يريده، ويسترعى انتباه المرء مثلاً تلك القصة القصيرة جداً التي كانت كلها عبارة عن جمل اسمية عدا فعلين هما أصلاً تابعان في البناء والتركييب لجملة اسمية، وذلك في القصة القصيرة صاحبة العنوان "صمت!"; فكانت كلها جملاً اسمية، والفعلان (ليعتلي، يلف)، جاء أحدهما معللاً لجملة سابقة "صمت على التراب بلا نسيم"، والبنية اللغوية "ليعتلي" هي شبه جملة مكونة من ناحية نحوية من حرف الجر اللام والمصدر المؤول "أن يعتلي"، وبذلك تفقد الفعلية منطقتها في العمل لتكون ذات دلالة ملحقة بالجملة الاسمية، وأما الفعل الثاني "يلف" فقد جاء خبيراً للمبتدأ "هو"، والخبر في عرف النحاة جملة فعلية مؤولة باسم نكرة، وعلى ذلك يكون الفخّ الفني الثاني الذي يوقعنا فيه الكاتب، إذ كيف لنص سردي أن يؤدي وظيفته الفنية دون فعل؟

سبق وذكرْتُ أن الكاتب حدد الجنس الأدبي لكتابه بأنه "قصص قصيرة جداً"، فلماذا ينصب لنا فخاً فنياً آخر؟ وكيف كان ذلك الفخ؟ يتمثل ذلك في مجموعة من النصوص يبنينا الكاتب خطياً على اعتبار أنها قصائد قصيرة، من صفحة 28 إلى صفحة 40، لكنها لم تخلُ من ملمح السرد القصصي، وهنا مكنم الفخ الفني الثالث، فكيف تكون المجموعة قصصاً قصيرة جداً ومعها بعض النصوص التي اقتربت من الشعر لغة وبناء؟ فما دام الكاتب ينصب لنا فخاخاً في كلامه، فقد حق له ذلك!!

يعتمد الكاتب، ككل كاتب مثقف، على مخزون ثقافي تبدو ملامحه في النص، في تلك اللغة الأنيقة والصياغة الرائقة، والأفكار المطروحة، والتناص الذي تعتمد عليه، كل ذلك كان من مميزات فخاخ الكلام، وكانت اللغة لافتة للنظر حقا في هذه المجموعة، فقد وظف فيها الكاتب اللغة بكل مستوياتها، مستقيداً من اللغة التراثية التي حملها أجزاء من الفكرة، فتجد مفردات (الخيل، السيوف، كبير القبيلة، النجف، كفر بواح، الراجفات، القطيع)، وتراصفت بسلاسة مع تلك المصطلحات العصرية مثل ديمقراطية وتنقيف وأصولي، كما أن الكاتب قد وظف جملة من الأمثال الشعبية أو اللغة الشعبية، ليكون بذلك قد حقق بنية لغوية لها امتدادات في حقول معرفية جمع شتاتها لتشكل فخاً لغوياً وفكرياً وفنياً قدّم رسالته وأفكاره بنجاح وتأثير.

وهكذا، قدم الكاتب عمر حمّش لبنة فنية ترفل بثياب البلاغة رغما عن واقع عار مهشم، لعلّه يفلح في مقاومة العبث الذي استرخى ممداً رجله في فلسطين كأنه المقيم الذي يأبى رحيلاً، فجاءت "فخاخ الكلام" لتفجر ركوده لعله اليوم يحدث بآلامه ضميراً حياً، ويكتب نصّه تاركاً بصمته البليغة احتجاجاً على صمت رهيب!!

"عابر سبيل" لفاطمة مطر كلّ ذلك تجمّع في فنجان من القهوة!!

عابر سبيل:

كانت تجلس أمام تلك الطاولة في أحد المقاهي الحديثة، امرأة في كامل أناقتها وأنوثتها تحمل ببديها كتابا لا يكاد يرتفع نظرها عنه، وفنجان قهوة يستلقي أمامها يتحرق شوقًا لرشفة من شفتيها، تقدم إليها وألقى التحية بابتسامه وعادت إلى كتابها بسرعة، أدرك حينها أنه مجرد عابر سبيل، غادر وسحر عطرها يتغلغل في ثنايا جسده...

كيف تلتقط المرأة الإبداع؟ وبأي الحواس تعمل؟ وكيف لها أن تكون مميزة وذات بصمة مميزة؟ كيف تجعل اللغة أنثى مطواعة تتشكل غيمة على صدر أنثى هي كالوردة عطرًا وسحرًا ونفحةً؟ كل ذلك تجمع لامرأة في "عابر سبيل" لفاطمة مطر.

كيف بدت المرأة الأنثى في هذا النص؟ وأصرّ على جمع اللفظين المرأة الأنثى لأنه ليس كلّ امرأة هي كاملة في أناقة أنوثتها التي تعدها لتكون عنصر إبداع لرجل وليس عنصر غواية فقط، بدت امرأة عصرية بتصرفاتها، جالسة في مقهى عام، تقرأ كتابا باستمتاع، تحسني على مهل فنجان قهوة، لا تعبأ بالآخرين، وليس لها بهم حاجة، امرأة أنثى بدت عليها ملامح الاعتداد بالنفس والشموخ والكبرياء غير المصطنع، وفي مقابل هذه المرأة (العنود) هناك رجل تلعب به الظنون فيظن نفسه أنه يستطيع أن يلتمس عطا أو حنانا أو رشفة قهوة من فنجانها، يحييها وترد عليه التحية، ليس إلا، وتعود لطقوس القراءة والاستمتاع وأشجان فنجان القهوة الذي غدا في هذا النص هو فارسها بديلا عن رجل يتلاشى في ملامحه بعيدًا وتريد أن تجمعه في فنجان قهوة على مزاجها، ولا تريد لمتطفل أو عابر سبيل أن يفسد عليها اللحظة.

ما يثير في هذا النص فعلا ليس الرجل الضحية الذي غادر المكان وقد امتلأ جسده برائحته الأنثوية، ولكن حالة فنجان القهوة الذي غدا معادلا موضوعيا لجليس في مقهى عام، إن الكاتبة تجعل من فنجان القهوة رجلا تريده هي، وتنتظره هي، لذلك لا تريد العابرين المفنونين بأنوثتها وأناقة سحرها وجمال عطرها، تريد رجلا واحداً، غائباً، تستعويض عنه بفنجان من القهوة، نعم تستعويض عنه بفنجان من القهوة!

كيف بدا الفنجان رجلاً؟ إن اللغة دوراً في هذا النص ورسم فكرته غير المعلنة، تعالوا معي لنرى السحر الأنثوي والأناقة اللغوية التي عبرت بهما فاطمة مطر عن احتياج تلك المرأة لرجلها الذي تنتظره، إن اللغة وشت بها وأي واش هي تلك التي فضحت المستور وكشفت النوايا؟

هذا ما قالته القصة في وصف الفنجان "وفنجان قهوة يستلقي أمامها يتحرق شوقاً لرشفة من شفتيها"، إن له كل ملاحم الرجل العاشق، له ذلك الشوق وذلك الحنين وتلك الطقوس، وقد جاءت الألفاظ عفوية تعبر عما في النفس اشتياقاً لما تريده تلك المرأة، فقد جعلت الكاتبة الفنجان يتحرق لرشفة من شفاها، وهو يستلقي أمامها، فالألفاظ المستخدمة هنا غير بريئة في انزياحاتها الدلالية لمعنى أبعاد من شرب فنجان قهوة، (يتحرق، يستلقي، رشفة، شفتيها، شوقاً) كل ذلك الفعل لفنجان قهوة! وهو ما تتمناه تلك المرأة من ذلك الرجل لو كان حاضراً، ولذلك لن يكون عابر السبيل قادراً على التماهي مع تلك الصورة التي طلبتها لأنها صورة ليست حسية، وإن بدت لنا حسية في مشهديتها، إلا أن المتعة الحسية لها ركن روحي يعطيها متعتها ولذتها المطلوبة، فالفعل الحسيّ المجرد ليس له أي قيمة، ولذلك كان الرجل البديل عابر سبيل، ولا يغني عن أمر الحب شيئاً!

إن لهذه الأنثى طعمًا خاصًا، وسحرًا خاصًا، وقد ظهر مرة أخرى ما تريده في نهاية القصة عندما استعملت الكاتبة لفظ (يتغلغل) فعلاً مضارعًا، له من الدلالات ما له على مستوى البنية الصرفية والمعنى، فالتغلغل بعيد الأثر في النفس، وله من الارتدادات ما له، كما إن هذه الارتدادات مستمرة استمرار الفعل في الحضور، ليستكن كل ذلك السحر وكل تلك الأناقة الأنثوية التي تحدثت عنها الكاتبة في بداية القصة في جسد ذلك العابر، وكأنه التربة التي ستنتبت له أوجاعا شتى نفسية وعاطفية وحتى بيولوجية، ليغادر المكان وهو مهزوم مغرم، ليس له من طيب تلك المرأة وأنوثتها وعبق عطرها إلا هذه المرارة المستمرة الحاضرة كل حين، ولذلك كان أفق النص مفتوحاً بعلامة الترقيم (...).

لقد أجادت الكاتبة أيما إجادة في رسم المشهد واختارت من اللغة ما يناسب اللحظة، وحملت الألفاظ السر الذي انكشف على المألا ليولد نص جميل وأنيق جمال تلك المرأة وأناقته وأبهه حضورها، ولذلك لن يكون هذا النص عابر سبيل في قراءة عادية، بل هو عابر سرير أفكارنا التي أخذتنا بعيداً حيث المرأة الأنثى صانعة الإبداع وسيدة اللحظة وأميرة للوقت بكل رشفة من فنجان رجولي هي من تعده على عين بصيرة وغواية أنيقة!!

فاطمة نزال تجول في ساحة "حبها الأول" ومضة قصصية تترك النفس أمام معادلة (واحد ناقص واحد)

حبها الأول:

كلما رأيت من يشبهه .. تقربت منه .. لتجد أنه لم يتكرر .

ما زلت أتحدى النصوص القصصية وتتحداني، أتحاشاها فتقتحميني، أبتعد عنها فترقد شبه حلم في أعماقي، تستفزني لأعتدل في جلستي لأشتبك معها من جديد، ما بالها تلك الومضات تستفز الشياطين وتستعدي الملائكة، رافة بنا أيتها اللغاة! رافة بنا أيها المبدعون!!

هل يعقل بعد عمر يطول ويطول أن يظلّ الحبيب الأول رايضاً في مكانه فينا، من منا قرأ فاطمة نزال في هذه الومضة ولم يتذكر أو تتذكر أول اشتباك عاطفي منذ كنا صغاراً ومراهقين، أيام المدرسة واشتعال الزنايق في جسد الحريق، وربما في أيام الجامعة وذلك الندى الرقراق يفيض سحرًا واشتياقًا وأملًا، ورومانسية مغلقة بشيء من حنين؟ كل ذلك سيكون وأشد منه سيكون! تذكر هذه الومضة الفاتنة المعجونة بالأرق الشهي الإبداعي الجميل بأبيات الشاعر أبي تمام، والتي ورد فيها بيتاه المشهوران:

وَالْبَيْنُ أَنْكَانِي وَإِنْ لَمْ أَتَكَلِّ

الْبَيْنُ جَرَّعَنِي نَقِيعَ الْخَنْظَلِ

حَسَرَاتُ نَفْسِي أَنْتَنِي لَمْ أَفْعَلِ

مَا حَسَرَتِي أَنْ كِدْتُ أَقْضِي إِنْمَا

مَا الْحُبُّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ

نَقَلَ فُوَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الْهَوَى

وَحَنِينُهُ أَبَدًا لِأَوَّلِ مَنْزَلِ

كَمْ مَنْزَلٍ فِي الْأَرْضِ يَأْلَفُهُ الْفَتَى

وعلى ما يبدو فإن الكاتبة فاطمة نزال قد استوعبت أبيات أبي تمام الأربعة بومضة قصصية فيها الكثير من الألم المختزن، من بين وفراق وحنين واشتياق، حتى غدت النفس مثقلة بأنيها وصدى

الوجع والشوق لذلك الحبيب الذي لم يعد منه غير الصورة والطيف والتي أخذت الكاتبة تحاول تعويضاً نفسياً عن فقدان البحث عن شبيهه، لتكتشف أنه لا شبيه ولا نظير في عالم البشر، فلكل شخص بصمته وسحره، وهو هو ما قدر أن يكون هو الحبيب الأول، حتى وإن أتى في خريف العمر، فلعل كل تلك التجارب العاطفية عواء عاطفة غير متزنة، فهي خادعة، ولكنّ الحبّ الحبّ له ذلك المذاق وتلك الرعشة الكاوية ويحفر في النفس مكانه ليكون هو كل المكان وكل النفس والنفس!

تحيل هذه الومضة إلى ذلك الأرق والقلق الذي يحياه الإنسان نتيجة فقدان، فبقاء الشخص في التفكير يجعله حاضراً بقوة أكثر من حضور البعض فيزيائياً، ليغدو الحضور الروحي هو المسيطر وهو الذي يسلب اللب والروح، وينقلهما للبحث والتفتيش، لكن هيهات أن يكون هناك بديل، ولكن لماذا يفترض الإنسان أساساً وجود البديل؟ هل ليرتاح وينسى؟ ربما كان هذا هو القصد ولكن يا لفداحة ما تواجهنا به الحقيقة أن ما نظنه شبيهاً سيعمق حضور من غاب ويجعل المقارنة معدومة وغير ممكنة، وهنا يكمن البعد الفكري في هذه الومضة التي أخرجت بسلاسة وجمل متوهجة لتختصر وتؤلم في الوقت ذاته!!

إن هذه الومضة لم تحدثنا عن الألم لنشاهده أمامنا نصّاً مزركشاً، بل كان النص عبارة عن مرآة من مرآة الألم تعبر النفس وتمس عصب العصب، وتجعل منا كائنات هلامية تبحث في ذاتها عن ذاتها لتجد نفسها أمام معادلة (واحد ناقص واحد)، هذه هي الحقيقة، فكيف سيكون هناك شبيه أو بديل، لله درك يا فاطمة نزال، وقد غرست مخالب الغول الأكل في حلوقنا فغصصنا ولم نعد نحسّ إلا بمرارة دمع القلب حبا وحنينا، متذكرين بكل عنفوان القلب الجريح "الحبّ الأول!!"

"جنون مخيلة" لفاطمة نزال

جنون مخيلة لحب موهوم لن يكون واقعا!

جنون مخيلة:

تلك القطرة، تحمل في رحيقها نواة عشق، قد تتفتق زهراً، ينبت على هامش نصّ، فاضت به مخيلة أجهدها التصور لما بعد تلك الخصلة العجبرية.

يكفيك سوادها ليتلألاً في فضاءات حكاياتها حلم قد راودك.

النص الجيد هو نتاج تلاقح ما بين عناصر شتى، أولها الإحساس المرهف النقي المتحفز للإبداع، وثانيها لغة سهلة ميسورة تشعرك بالقدرة على الفهم أو الهذيان، وتفتح مخيلتك المجنونة ليتفتق زهرٌ ما في نصّ ما، هذا ما جادت به مخيلة الكاتبة فاطمة نزال في قصتها القصيرة جداً "جنون مخيلة" لنكتشف أنها كانت تعاین مخيلة أخرى واعية تستبطن الحقيقة وترجو لها إيضاحاً، وليس هناك من صراحة أعظم من صراحة المخيلة عندما تبوح عبر جنونها المتصعب إبداعاً في نص ما.

يتشكل النصّ جسداً من ثلاث محطات، أولها العنوان، وقد أشرت إلى بعض جمالياته فيما سبق، وما زاد في رونقه وحسن إخراجة تلك البنية التركيبية بين متضايفين نكرتين، فهل إذا أضفت النكرة إلى نكرة ستعرفها، لعل النحاة يقولون إنك ستخصص، لكن الإحساس بالعنوان يجعلك لا تعرف تخصيصاً ولا تحديداً، بل تستباح الذاكرة على مطلق آخر له شكل خاص من الدلالة التي زاد العنوان اتساعاً وتبئيراً في الوقت ذاته.

وثاني أطراف هذا النص السطران الأوليان (تلك القطرة، تحمل في رحيقها نواة عشق، قد تتفتق زهراً، ينبت على هامش نصّ، فاضت به مخيلة أجهدها التصور لما بعد تلك الخصلة العجبرية.)، وقد ابتدأته بجملة اسمية متوسلة باسم الإشارة البعيد (تلك)، أي المخيلة المجنونة التي رأّت القطرة بعيدة أم أن الواقع الفعلي هو ما يجعل القطرة بعيدة وحتى وإن كانت قريبة منا؟ فبُعْدُ منال الأشياء يجعلها أبعد ما يكون ولو كانت في ملمس اليد ومتناولها، بدأت الجملة بتلقائية، كأنها تحمل عنصر المفاجأة أيضاً، فعندما يفاجئك شيء ما فإنك تتخلص من كل الزوائد لتعبر عن دهشتك مباشرة، لذلك كانت (تلك القطرة) جملة كاملة معتمدة على محذوف، واستحقت بعدها أن تكون علامة الترقيم فاصلة بين جملتين وحالتين، فتتبدل حالة الدهشة والانفعال إلى حالة أكثر هدوءاً أو هكذا نظن، أو

هكذا أرادت الكاتبة أن تتقلنا من جو مشاعري محتدم إلى آخر أكثر هدوءاً، ولعله جنون المخيلة التي تلعب بصاحبها، فتراه هادئاً رزيناً مرة ومنفعلاً مرات!!

بعد تلك النفرة الانفعالية القوية في (تلك القطرة)، يبدأ السرد بتوظيف الأفعال المضارعة (تحملُ، تتفتقُ، ينبثُ)، وهي أفعال تشير إلى معنى الولادة، والولادة فعل مفتوح على التجدد والاستمرار والأمل، فالولادة في الأدب وأفعالها تكتسب في الأغلب معاني إيجابية، حملت فتفتق الرحم ونبت العشق، ولكنها محملة بمعنى الاحتمالية المراوغة غير القاطعة، فكان استخدام حرف التشكيك (قد) سبيلاً للتأرجح بين المعنيين، ويأتي دور المخيلة المجنونة لترسم بعداً آخر، لكنها مجهدة متعبة في تصورها، وكأن ما رأتها أكبر من الجنون، وماذا رأت، إنها لم تر سوى خصلة من الشعر العجري، وهنا تقفز للمخيلة قصيدة نزار قباني بكامل مشهديتها (قارئة الفنجان)، إنك تلمح طيفاً، لكنه يثير ويثير، ويجعلك عاشقاً في لحظات.

وأما المحطة الثالثة من جسد هذه القصة القصيرة جداً فهو (يكفيك سوادها ليتلألاً في فضاءات حكاياتها حلم قد راودك.)، يتحول الخطاب، وتتحول اللغة إلى استخدام ضمير المخاطب، إنها تجترح لغة المنطق البعيد عن المخيلة المجنونة، وكأنها انتهت من غفوة حلم، أو راقبت حالماً أو عاشقا تعيساً مهووساً بخصلة شعر عجرية، فيأتيه صوت العقل، رداً على صوت الجنون يكفيك سواد تلك الخصلة، يكفيك لونها وما شاهدتها منها، فلا تحلم بأبعد من ذلك يا مسكين، فلتنصح من حلم قاتل راودك وجعلك تمارس جنون مخيلة لن ترحمك، وهنا يكتشف القارئ أن ثمة حواراً خفياً، بين اثنين، وربما كانت نجوى نفسية وحواراً داخلياً، فهذا هو المجنون يكلم نفسه ويحاورها أكثر ما يحاور الآخرين ويناقشهم، وخاصة إذا كان مجنون عشق، واستولت عليه فتاة ذات شعر عجري مجنون يسافر في المطلق ليحلق في أبعد البعيد حلماً لا ينال ولا يظال.

لك الله كم أثرت في جنون التفسير والتأويل في قصة لا تتعدى (33) كلمة، ولكنها الفكرة العاقلة في فضاء مجنون يفتح الروح على مصراعها لتقول في هامش النص بعض كلمة، ليبقى النص متوهجا شفافاً فلزياً مشعاً في كل قراءة، لن تتضب له رؤيا ولن يجفّ به الحنين!

"عدالة" فتحي إسماعيل

ثمة سؤال كبير لم أجد له جواباً!

عدالة

"استتب العدل... اختفى المشردون من الأزقة ... خلت السجون...نضحت الوجوه بالعافية. وعلى أطراف المدينة اجتمع الثوار والشعراء يتبادلون التعازي."

هل للعدالة ثمنٌ أجمل من تحقيقها؟ يبدو أن فتحي إسماعيل يخالفنا الرأي في عدالته هذه ثمة ما يريب، وثمة خديعة ما في هذا النص، ربما هي مراوغة واستدراج، وربما هو حلم، وربما هي رومانسية طاغية، تقترب إلى حد الهلوسة، وتخيلية ناضحة ببعد نظر، ولكن كيف؟

يشترك فتحي إسماعيل مع العدالة بهذا النص الجميل البعيد في مرماه، لا يرى العدالة بعينه، وإنما يتصور وجودها، ويرى نتائجها في اختفاء المشردين وتبييض السجون وامتلاء الوجوه بالعافية، إنها هي عينها مطالب البشرية جمعاء من تلك العدالة المشتهاة، إنها أفلاطونية زاهية، وعلى الطرف المقابل يقف الشعراء والثوار ليندبوا حظهم ويعززون أنفسهم، ولكن لماذا؟

ربما يتبادر إلى ذهن القارئ جمهورية أفلاطون الفاضلة حيث طرد منها الشعراء، مع فارق بين الإقصاءين، إقصائهم عند فتحي إسماعيل، وعند أفلاطون، ولكنهما يشتركان على ما يبدو عند حافة المدينة إذا انزلت الأحوال وتردت الأوضاع، ففي حين نرى أن أفلاطون يرى الشعراء مثيري الشغب والكذب ويعتمدون على الخيال، مما يعني التضييل، ولذلك يجب أن يتركوا المدينة الفاضلة، وربما كان الفيلسوف المعاصر نيتشة له الرأي نفسه من الشعراء، أما فتحي إسماعيل، كما يظهر من النص، فيُظهر أن الشعراء اشتركوا مع الثوار في مصير واحد، وعلى ما يبدو لم يعد للفريقين وظيفة أخلاقية أو اجتماعية، فما عساهم أن يفعلوا، ومن أجل ماذا سيثور الثائرون؟ ومن أجل أي قضية سيكتب الشعراء؟

يبدو من هذا النص أن القاص فتحي إسماعيل يحصر مهمة الشعر في البعد الإنساني من أجل التغيير للأحسن، وأكد هنا على الحصر، وهذا الحصر لا يعني إلا وجود مهمة واحدة للشعر، وهي مهمة عينها مهمة الثوار، والنص يفتح جبهات من النقاش المحتدم حول قضايا إبداعية وفكرية وفلسفية وسياسية، فمن الناحية الإبداعية ظهر الشاعر بمظهر المتسلق والانتهازي، الطفيلي الباحث

عن دُفَ ليرقص على إيقاعاته، وهذا يذكر بأحد أصناف الشعراء "وشاعر ينشط وسط المعمعة"، نعم إن شعراء فتحي إسماعيل ناشطون وسط معمعة البحث عن العدالة، فهم يسطع نجمهم وهم أذعاء حق وعدالة ومناضلون من أجل هذا الهدف، فإذا ما جفت منابع الثورة مات الشاعر!!

وعلى صعيد آخر فيما يمسّ مسألة الإبداع بدا الشعر في فكر فتحي إسماعيل مستهدفاً، وهذه قضية وقفت عندها في مقال آخر، فكُتَاب النثر ومنه القصة القصيرة جداً، ربما وجدوا النثر أكثر عمقا وبقاءً وديمومة أكثر من الشعر الذي ارتبط وجوده بالحرب والثورة والتحرير والعنف، فالمجتمع المثالي الأفلاطوني الخالي من الجريمة لا يحتاج تائرين كما إنه لا يحتاج شعراء، وكأنه من هذه الزاوية يتماس القاص مع أفلاطون والتقيا بفكرة استبعاد الشعراء من المدينة الفاضلة، فما الذي يولد الخيال عند الشاعر هو الواقع المتردي وما دام الواقع مثاليًا فلا حاجة لنا لكل هذا، ولعله لمز من بعيد إلى أن الشعراء سيفسدون هذه المثالية، لكن الكاتب هنا كان أطف من أفلاطون في طرد الشعراء، فقد قاموا هم أنفسهم بالتحج، لأنهم يعرفون أنفسهم لا يعيشون في ظل واقع يخلو من الأمراض المختلفة سياسيا واجتماعيا وفكريا.

هذه النقلة النوعية في المجتمع نقلة ليس لها واقع، ولن يكون لها واقع ألبتة، فأكثر المجتمعات تحضراً ومثالية في عالم البشر لن تصل إلى هذا الحلم الطوباوي يا فتحي إسماعيل، وهنا المفاجأة الكبرى في النص، والصدمة الإبداعية فيه، فما دام أن المجتمعات لن تصل إلى هذا الواقع المتمنى، فإنه سيظل محتاجاً للثوار وسيظل للشعراء مكان كبير فيه، ومن هنا قلت في بداية الحديث إن النص مراوغ ومخاتلٌ ولاعبٌ بالأعصاب.

هذه هي الفكرة، ولكن ماذا عن بناء النص؟ فالنص مصوغ منطقيًا على حدثين أساسيين متناقضين، لا يوجدان معاً، وجود أحدهما امتناع لوجود الآخر، فتحقيق العدالة نفي للثوار والشعراء، بمعنى نفي للفعل الثوري والفعل التحريضي من أجل التغيير، وقد وظف الشاعر الجمل الفعلية القصيرة المتتابعة لحمل رسالته الأدبية، لكنها جمل سردية هادئة ليست عنيفة، لعة إخبارية، لكن الطرف المقابل من النص يفضح هذا الهدوء، هنا تكمن المفارقة المشهدية، مشهذان متناقضان، مشهد هدوء المدينة بعد سيادة العدل، ومشهد المأتم الثوري والشعري على طرف المدينة يتقبلون التعازي، ولاحظوا معي على طرف المدينة، فلماذا لا يتمتع الثوار والشعراء بالعدل؟ هذا هو السؤال الذي يجب أن نبحث عنه وتضطرنا القصة أن نبحت عنه، قضية أخرى بحاجة إلى تأمل أكبر، أمل أن أجد لها جواباً شافياً.

"حور عين" لفلاح العيساوي حذار من الانجرار وراء العابثين!!

حور عين:

جلس في بستان قصره العالي، تحت أفياء الأشجار المثمرة، بين حسان القود، الأنهار تجري من تحته، يداعب غيداء كاعب، ويمرح مع هيفاء ناهد، ثيبًا وأبكارًا، أمامه كؤوس الخمر والعسل المصفى، الولدان المخلدون حوله كأنهم لؤلؤ منثور، شرب الخيال حتى الثمالة، صاح الله أكبر، وتفجر.

عندما قرأتُ النصّ بادرتُ بالقول توّ دون أي تردد: "مالك ومالمه يا عيساوي"، وقفزت إلى ذهني تلك الصورة التي كان يرسمها لنا معلم التاريخ، وهو يحاول أن يحبب الطلبة بما قام به السلف، فيذكر "أن أحدهم كان جالسًا في خيمته، وحوله زوجته الجميلة البيضاء الناعمة الممتلئة، وبجانبه فخارة ماء، وتمرّ كثير، يتذكر إخوانه المجاهدين، فيركل كل تلك الأبهاء، ويذهب راكضًا إلى ساحات القتال ليحوز الشهادة"، الكلّ يبحث عن خلاص يا عيساوي لكني أخشى أن تكون قد مسست محظورًا أو ارتقيت مرتقى يصعب عليك، ويعزّ علينا أن تشتبك بحواجزه المنيعه المرهبة المرعبة!!

هي هذه قصة الحور العين، وهذه هي شهوة العربي المتجولة بين منطقتين فكره الذي يلحم ويشطّ به الخيال، وفرجه الذي ينتظر الوصال بفارغ الصبر والمحال، ولكن، ثمة ما ينغصّ عليّ وعليك القراءة يا فلاح، وهي أنك قد جارت وتماشيت مع تلك الصورة المرعبة لمن يفجر نفسه بحثًا عن حورية لينام معها ويغازلها، ثمة أمور لن تكون بهذه البساطة، وبهذا التسطيح، وأنا هنا لا أستيهين بما كتبت، لكنني أعيب وبشدة تلك الهجمة من البعض على بعض الأفكار، وأخشى أن يكون وراءها أمرٌ دُبر بليل، فليس كل من يقاتل من أجل ما آمن به هو حالم رومانسي يرسم فيلمًا لتشاركه بطولته حورية من الحوريات، ثمة خلط وثمة انحراف وانزلاق عام!

هذا على صعيد الفكرة وما يتداعى منها، أما على مستوى البناء الفني، فلا شك بأن القصة مرصوفة رصفًا جيدًا، تتسلسل رقراقة كماء يعذب في حلق الصديّ، وصف لأجواء متخيلة، تلك التي كان يرسمها لنا من قبلُ معلم التاريخ، وزاد من بهائها تعانق الجمل وترابطها عبر سلسلة من الظروف المكانية التي ارتبطت بالنص ارتباطًا يؤدي الفكرة والغرض، وقد قلّت فيها الأفعال، تلك الأدوات السردية المهمة في فن القصة القصيرة جدًّا، ليتوزع وجودها في جسد النص، على ما سأبين لاحقًا.

لقد افتتح لنا العيساوي القصة بالفعل (جلس)، وكأنه فتح لنا باب الخيال، لنرى فيه ما رأينا من أجواء الرومانسية المعلوم بها مع الحوريات في مكان يضج بالعمل الرومانسي الحافل بالحوريات، لتصل قمة الانتشاء بهذا الخيال، فيسكر به صاحبه، ويقرر الانفجار، سعياً لتحقيق مآربه.

في هذه القصة ستة أفعال، كان منها ثلاثة أفعال تماهت مع النص بسلاسة وحددت أبعاده الفكرية والسردية (جلس، شرب، تفجر)، وهي أفعال ماضية، كأنها تشير إلى ماضوية الشخص الذي يريد أن (ينتحر)، وأما الأفعال الأخرى المضارعة (تجري، يداعب، يمرح)، فإنها أفعال تابعة مكملة للخيال الذي أدى بصاحبه إلى أن يصدق ما رأى من مشاهد، كأنه يراها رأي العين وليس الخيال فقط، كل ذلك ساهم بشكل فعال في رسم فضاء القصة الحافل بأجواء من السكينة والهدوء، ولكنه الهدوء الذي يسبق عاصفة التفجير.

ليس هذا وحسب ولكن القصة بحكم موضوعها، وهو موضوع الساعة ركنت إلى اللغة الدينية، خاصة فيما يتعلق بالتحليق الحالم، فوجدنا صدى للآيتين الكريمتين (تجري من تحتها الأنهار)، و(ثيبات وأبكارا)، عدا اللغة الدينية الواردة في مدونة الحديث الشريف التي تحدثت عن الحوريات وعن جزاء الشهيد وما أعد له.

وبعد:

هذه هي قصتك يا فلاح العيساوي، ولست أشك في أنك كتبتها ذمًا لكل من يوظف النصوص الدينية من أجل تشريع القتل والإرهاب، هذا حقك ونحن معك فيه، لكن حذار من فهم مغلوط قد يجزك إليه بعض العابثين، دمت سيدًا ومناضلاً، وحييت أخا وأديبًا راقياً، وتقبل تحياتي.

أيكم يوسفُ هذا العصر؟

قراءة في القصة القصيرة جدا "قصة يوسف" للكاتب كامل الدلفي

قصة يوسف:

الإخوة لا ينظرون إلى أمام

الذئاب تحتاج إلى دفاع

الأب بمنأى عن البصر

يوسف يعلم ماذا يفعل

العزير يقبض ثمن التاج

زليخا أكثر بشرية

من

كل

مرة..

ما زالت قصة سيدنا يوسف عليه السلام حيّة وحديثة، كأنها تحدث الآن! ربما تحدث التفاصيل كل ساعة مع أحد ما، قصة لا تنتضب معانيها ولا مدلولاتها، وكثيرة الحضور في الأدب، ولعني لا أبالغ لو قلت: إن قصة يوسف هي أكثر القصص الديني حضوراً في النص الحديث من القصص الأخرى، شعراً ونثرًا، ولعلنا ما زلنا نستمتع بقصيدة محمود درويش "أنا يوسف يا أبي"، ونترنم بموسيقى مارسيل خليفة الذي شدا بها معلنا موقفًا إنسانيًا غاية في الجمال والصلابة!

الكلّ يعرف قصة سيدنا يوسف، فهي إشارة ثقافية تشكل عنواناً لقضية واحدة، يتناسل منها قضايا، منها القضايا الاجتماعية، والسياسية، والنفسية، وربما الثقافية أيضاً، لكن ما الجديد الذي يقدمه الدلفي في قصته القصيرة جداً هذه؟

للوهلة الأولى قد تظن أنك تقرأ نصّاً مفككاً، غير متصل المعاني، تتابع الجمل وتحمل كل جملة سطرًا واحدًا، حتى غدا شكل النص أشبه بنص شعري، ولولا أن العقد الضمني بين الكاتب والقارئ

قد سبق في تحديد النص كونه (ق ق ج)، لقلنا إن النص هو قصيدة هايكو نثرية، يسود أجواءها التفكك والاضطراب، لكن لا تتعجلوا ثمة أمر وراء ذلك فما هو؟

فلنعد إلى القصة مرة أخرى، لنرى أن النص قد وظف من القصة الدينية بعض شخوصها، الأخوة والذئاب، ويوسف والأب والعزير وزليخا، ولكل منهم مهمة واضحة أو وصف مأخوذ من أجواء القصة الدينية، فالإخوة لا ينظرون إلى أمام، والذئاب تحتاج إلى دفاع، والأب بمنأى عن البصر، والعزير يقبض ثمن التاج وزليخا أكثر بشرية، ويوسف يعلم ماذا يفعل.

والمدهش في هذا النص من وجهة نظري قضيتان، الأولى طريقة البناء المراوغة والتي تناضل دون أشكال فنية متأرجحة بين القصة القصيرة جداً والقصيدة النثرية من ناحية الشكل البصري، على ما ذكرت سابقاً، بحيث أوحى بالتفكك النصي بين الجمل، ولعلّ هذا التفكك الظاهري في جسد النص، معادل موضوعي للتفكك في جسد الحياة وأشياءها، وما يحدث فيها من خداعات بصرية، وكأن النص في شكله هذا يقول للقارئ: قف وتأمل، ولا تؤخذ بالشكل، فربما اختبأ وراء الشكل أمر أكثر خطورة، وهنا أيضاً قد يحمل الشكل الفني جانباً مهماً من جوانب المعنى في النص الأدبي، سواء أكان قصة قصيرة جداً أو غير ذلك.

والآن، كم كانت مسافة بين هذا النص والنص الأصلي؟ إن النص يقدم رؤيا الكاتب في مسألة إنسانية قد تكون أقرب للموضوع السياسي، فالأخوة الذين أضاعوا يوسف وفرطوا فيه لا يتمتعون ببعد نظر، والذئاب المفترى عليها في الدم الكذب على قميص يوسف تحتاج إلى أن تبرئ نفسها، وربما كانت هنا الرؤيا الجديدة للكاتب، فكون الذئب ذئباً لا يمكن أن يكون مجرماً بالضرورة، فثمة من يتهمه بالباطل، فحتى لو كان ذئباً، فهو بريء، والملاحظ أن الكاتب استخدم "أمام" و "دفاع" نكرتين، والتكبير يدل على التعميم، فما داموا لا ينظرون إلى "أمام" فإنه أي أمام، وقد انغلق أمامهم الأفق، وكذلك دفاع الذئاب، فهي تحتاج أي دفاع لتثبت أنها بريئة من دم يوسف، وهذا التكبير يثبت مدى الحاجة لمثل هذا الدفاع الذي يعبر عن مأزق حقيقي.

ثم يكون موقف الأب الذي ينأى عن البصر، لم ير شيئاً، ولم يقر بين يديه شواهد على قصة الدم المكذوب فيه، وكأن العمى هنا عمى معنوي، ولا يستطيع أن يقدم أي مساعدة، لأنه لا يملك الحقيقة، فهي غائبة عنه، والعزير السلطان صاحب الجاه مطعون في سلطته المزعومة، إذ إنه يقبض ثمن السلطة، وزليخا أكثر بشرية، وتعلقاً بشهوتها من كل مرة، وهنا أيضاً يظهر البناء على النص الأصلي، ففي القصة الأصلية تظهر زليخا مرتين، وتراود فتاها عن نفسه، وهذه هي المرة الثالثة، التي غدت فيها مستعدة لفعل المزيد لتكسب ما تريد، وفي منتصف الطريق القصصي، يقف

يوسف شاهداً ومشاهداً، فهو وحده يعلم ماذا يفعل، أما الأخوة فهم لا يعرفون ماذا يفعلون بحكم أنهم لا ينظرون إلى أمام، والذئاب المحتاجة لدفاع لا تستطيعه، فهي عاجزة، والأب بمنأى عن البصر، وزليخا أكثر انغماساً في شهوتها، والعزيز صاحب سلطة موهومة، فكل من هم مع يوسف لهم نظرة الجهل والنتية، وهو وحده يعلم ماذا يفعل؟ فمن هو يوسف؟

يطلق على سيدنا يوسف بأنه يوسف الصّدِّيق، وظلت صفاته وسماته في القصة هي هي لم تتغير، فهل كان يقصد الدلّفي بذلك أن الحقيقة الذي يراها الكاتب أو أي إنسان ويتمتع بمعرفتها ويمارسها عن قناعة هو يوسف بغض النظر عن الزمان والمكان؟ ولذلك فإنك ترى الأديب أو الرائي والمفكر في جانب والآخرين في جانب مختلف، كلهم عميان وفي تيهٍ لأنهم لا يعرفون الحقيقة، ويوسف وحده هو سيدها، لذلك كان العنوان "قصة يوسف"، فمن منكم سيكون يوسف، لتظل الحقيقة ساطعة لا يعيبها بها عميان هذا العصر، ومن هنا نقول إن القصة لها ظلال سياسية، ولكن ليست سياسة وحسب!

كثير من العفن وقليل من الحب قراءة في "أربع قصص ليلي" للكاتب محمود أحمد الرحلة

أربع قصص ليلي

لليلى أربع قصص مشهورة...

الأولى: أنها قبلتني على حين غرة.

الثانية: أنها قالت في شعراً.

الثالثة: أنها كشحتني من خيمتها بعد أن أمضينا ليلة طويلة.

الرابعة (وليتني أنساها): أنها أغرمت بقيس لثغطني.

يستحضر الكاتب محمود أحمد الرحلة شخصيات الأدب لبيبي قصة قصيرة جداً، قصص أربع في قصة واحدة، تتابعت بسلاسة وجمال، أشعر أنني أقرأ شعراً، ثمة ما يجعلك تجري مع النص المقسم البناء إلى خمس جمل؛ العنوان، والقصص الأربع التي احتلت كل قصة سطراً، لكن هل كان السطر قصة؟ وهل من دلالة ما لمفهوم القصة بعيداً عن المفهوم الاصطلاحي لهذا الفن السردية؟ يجبرني النص على أن أراجع اللغة بمعنى القصة، فماذا تقول المعاجم في ذلك؟ ها أنا أفنث في المعجم الوسيط، فماذا سيقول في معنى القصة؟

"القصة: التي تكتب، والجملة من الكلام، والحديث، والأمر والخبر، والشأن"، فأبي تلك المعاني أراد القاص، فهو كتب بالمجمل قصة بمفهومها الفني المعروف متوسلاً بأربعة أخبار، لكل منها شأن، ويختصر حديثاً طويلاً، لقد استفاد الكاتب من المعنيين فكانت هذه القصة بمفرداتها مراوغة تستهديك، ولكنها سرعان ما تضلك سواء التأويل والتفسير!

أربع قصص ليلي مشهورة، فمن هي ليلي؟ إنها محبوبة قيس التي جعلته مثبلاً مجنوناً هادياً لا يدري ما يقول، دخلته لوثة فكان علماً لكل عاشق، وكانت ليلى مثالا لكل معشوقة حتى غدونا نقول "كل يغني على ليلاه" واتسعت الشخصية لتصبح رمزاً عاماً في موضوع الحب، فوجدت في العصر الأموي وامتد بها العمر فلم تمت ولم تغادر موقعها حتى وصلتنا وهي بكامل الألق، فكان قيس وكانت ليلي.

لقد جاءتنا ليلي في هذا النص مع شخصية أخرى غير قيس، فكان هو الحبيب الأول، وأصبح قيس سهماً تضرب به هذا العاشق المتكلم في النص، وتبدل الموقع والوظيفة، ومارست ليلي أدواراً لم نعهدها منها، كانت أدوار قيس في الأصل، ولمن هو بمقام قيس، لكنها ليلي المعاصرة، فقد قبلت عاشقها على حين غرة، إنه خبر ذو شأن يا ليلي، اقتحمت بكل جرأة وقبلت الحبيب العاشق، غافلته فقطفت وردة بقبلة، أي خبر ذي شأن هذا الذي أتيتنا به أيها الكاتب محمود؟

هل اقتصرت أخبار الكاتب عن ليلي بهذا الخبر العجيب؟ إنه يأتينا بالعجائب "أربعاً في أربع"، ينقل خبراً جديداً وراءه قصة، يقول ويروي أن ليلي كتبت في العاشق شعراً، يا لله أين ذهبت يا قيس؟ وأين ذهب شعرك؟ لماذا لجأت إلى مخابئ النساء، لعمري إنني لأرى قيساً بملاحم أنتى يلود بالصمت، فيكون الأمر فادحاً، إنه الشأن الشأن!

تزداد الأخبار وتتوالى، فما هذا الخبر الثالث، يزعم صاحبنا أن ليلي "كشحته من خيمتها" بعد ليلة طويلة من سمر وحب، أين تلك العذرية يا ليلي؟ وأين ذلك الاحترام يا بنة العرب الكرام، أهكذا تقضين الوطر من هذا المسمى عاشقاً حتى إذا نلت منه الودّ فالطرد هين، وكل الذي في القلب من الحب يغدو وهما وخيالاً، يهون عليك فيطرد! ولماذا يطرد يا ترى؟ إنه الخبر الرابع الأليم!

يظهر قيس في الخبر الرابع ذلك الاحتياطي المستقدم ليكون (دويلير) بديلاً عن العاشق الأصلي، فلم تكن تحب قيساً، إنها فقط تريد أن تغيظ عاشقها بحبها قيساً هذا، أي امرأة أنت يا ليلي؟ وهل هانت عليك المشاعر الإنسانية إلى هذا الحد، لتقتلي العاشق بسيف الغيرة؟ إنه تلاعب بالحب، وهو أهم قيمة وجودية بعد الإيمان العقدي!

وأي رجل بلا كرامة أنت يا قيس؟ وأي انقلاب وانفلات يا أيها الكاتب لقد أوهنت كل شديد، وحطمت كل عنيد، واستقدمت بكل عنفوان من الأخبار ما هو مدهش جديد! فلماذا كل هذا؟ لعلّ تحطيم الرموز القديمة أو إلباسها مهمات جديدة له ما له من رسائل، وكأن الكاتب يقول لا ليلي ولا قيس في هذا العصر، فكل ما نراه من أمر ذلك يؤول إلى خواتيم مضلة، فكل عاشق وعاشقة ما هما إلا أصدقاء حقيقيون لليلي، فليلى وقيس بوصفهما معاني وقيما قد انتهى أمرهما، وهذا لعمري قاس أيها الكاتب! مع أن له شواهد كثيرة، ولكن هناك من سيكسر هذا النمط ليكون قيساً، وهناك من هي ليلي العامرية التي لو سلمت لأحيت ما نخر من عظام قيس وتحرك ليقوم من مثواه الأخير لينطق بكلمة "أحبك"، فهو لم يعرف ولن يعرف غيرها، وهؤلاء أيضاً كثيرون، لن ينقطعوا!

هكذا تشكلت القصة بمعمار فني مسبوك بعناية، يشكل كل سطر خبراً/ قصة، ليكون مشهداً يتعاضد مع المشاهد الأخرى ليقدم قصة قصيرة جداً تروي الحكاية، وقد تشبعت النفس بالألم حسرة على ما

آلت إليه الأوضاع، وانتكست فيه ليس القلوب وحدها وإنما ما أصاب القيم الإنسانية من عفن، فكان النص مثالا على القصة القصيرة جداً الواقعية مقنعة بقناع رومانسي، وقد اختزنت كثيراً من النقد لواقع مأزوم فعلاً!!

الكبار والكتابة عن الحبّ

قراءة في القفج "حبّ" للكاتب محمود شقير

حبّ:

لم يقل لها مرة واحدة: أحبك، فهو يكتفي بالنظر إلى عينيها، وبين الحين والآخر يمدّ أصابعه بنحو يسويّ خصلات شعرها التي تبعثرها ريح المساء دون استئذان.

لم تقل له مرة واحدة: أحبك، فهي تكتفي بالسير صامتة إلى جواره، وفي الصباح التالي تأتي وحيدة تلملم آثار خطواتهما خوفاً من قسوة المازة، ثم تعود وعلى رأسها سلّة كبيرة لا يدري أحد ماذا خبأت فيها.

الكاتب:

من أعلام القصة القصيرة، ليس في فلسطين وحسب، بل تعدت شهرته الوطن العربي ووصل إلى العالمية من خلال ترجمات متعددة لبعض أعماله، بالإضافة لمشاركاته المتعددة في الورشات الإبداعية في مجال السرد على مستوى العالم، كما يتميز شقير بالكتابة للأطفال، قصصاً وحكايات وروايات قصيرة، ينشر بشكل مستمر شهرياً لمجلتي الزيفونة المخصصتين للأطفال، وتصدران عن جمعية الزيفونة لتنمية ثقافة الطفل في مدينة رام الله/ فلسطين.

يعدّ الكاتب محمود شقير من الكتاب القلائل في فلسطين ممن يكتبون في فن القصة القصيرة جداً، وتجاوزت كتبه المطبوعة أكثر من (40) كتاباً منوعاً في شتى الفنون النثرية.

وقفّة مع النصّ:

لعلّ الكتابة في موضوع الحبّ أمر محبوب ولطيف، ويستهوّي الكتّاب كباراً وناشئين، لكنّ الكبار عندما يكتبون عن الحب يكتبون بنفْسٍ آخر مختلفٍ جداً عن الكتّاب الناشئين الذين يبهرجون ويعظمون ويشطحون، ليس بالضرورة للفت الانتباه إليهم، لكنّ مشاعرهم فائرة هائجة مشتتة مما يجعل كتابتهم في هذا الموضوع مختلفة جداً مزاجاً وتركيبياً وإحساساً.

وأما شقير هذا الكاتب الناضج شعوراً وفكراً وسناً ستكون كتابته عن الحب بنمط وشعور مختلفين، سيظهر ذلك الاتزان وتلك الحكمة التي لا تبرح جنبات كاتب ومفكر ومثقف كالأستاذ شقير، لذلك تجد أن الكاتب استخدم السرد الهادئ اللطيف المكتنز بعواطف جياشة كبيرة، تبين وتستبين بهدوء

ورزينة، إن هؤلاء الكتاب يعرفون مآلات هذه اللفظة، ولذا تجد ذلك منعكسًا على شخصياتهم القصصية والروائية، فليس شرطًا وليس مطلوبًا أن يظل الشخص مردداً كلمة "أحبك" بل إن للحب دلالاتٍ توضحه، وترسمه، فهذا الحبيب الوارد في هذا النص لم يقل لحبيبته ولو مرةً واحدةً "أحبك"، لكن يعيش الحب فعلاً بطقوس وأفعال هي لا تصدر إلا من حبيب، يتأمل عيني محبوبته، وفي العينين والنظرات تكتمل كل قصص العشق، وهناك تظهر مشاعر المرء الحقيقية، فمن العينين يبدو المحب أو الكاره أو المخادع، كما أنه وبين الحين والحين يمسد شعر محبوبته، فيفرح الكون والنسيم فيلطف تلك الخصلات مع الحبيب وكأن القصة ترسم تلك الأجواء الرومانسية ومشاركة الطبيعة للحبيين طقوس عشقهما.

وبالمقابل فإن الحبيبة هي مثل حبيبها، لم تقل له مرةً واحدةً "أحبك"، لكنها تعبر عن حبها بطريقتها، تكتفي بالسير صامتةً إلى جواره، إن هذا الصمت ليس ذلك الصمت المخيف المرعب، الذي يسلب المرأة حقها في الكلام والتعبير، ويدخلها في أجواء التسلط والتجبر، بل هو الصمت المتسق مع طبيعة تلك المرأة الخجولة، وتبدو المرأة الحبيبة هنا حريصةً على هذا الحب وهذه العلاقة من أن ينوشها كلام الناس، فلذلك تأتي في الصباح لتلتم بقايا خطواتهما الخجولة.

بناء القصة:

يبنى محمود شقير قصته القصيرة جداً هذه موظفاً ضمير (هو/ هي)، والفعل المضارع في سرد الأفعال التي شكلت عصب القصة، وجاءت الأفعال كلها متتالية سردية لتعبر عن الفكرة؛ إذ إن القصة هي قصة فكرة في الدرجة الأولى، وليست قصة أحداث أو شخصيات.

كما إن الكاتب يمنح الشخصيتين مساحةً واحدةً في السرد، ف(هو) له فقرة واحدة مستقلة في السرد، وهي لها فقرة أخرى محددة، موازنا بين أفعال الطرفين، وخاصة في البداية، موظفاً الكاتب عملياً مساواةً فنيةً بين المرأة والرجل، تلك المساواة التي يؤمن فيها واقعيًا وفكريًا، وعليه يمكن للدارس أن يقرر أن للشكل أحياناً حدوداً فكرية ومعنوية، وليس مجرد بناء عشوائي.

ويختتم القاص قصته بنهاية فيها كثير من الدهشة والتعلق والقلق بأسئلة، أهمها ماذا كان يوجد في تلك السلة التي تحملها تلك المرأة على رأسها؟

توحي هذه النهاية بتلك الكيفية، إلى ما اعتدن عليه النساء في فلسطين، وذهابهن إلى الحقول صباحًا لجني بعض ثمار الصيف كالتين والعنب، فهل كانت تلك المرأة - الريفية على ما يبدو - تتابع مشاهد كانت أمس، فتلم ذكرياتها القريبة وطقوسها، فتحملها تلك الثمار الناضجة كهذا الحب

الهادئ الرزين؟ إن ذلك مجرد تفسير لنهاية خصبة في دلالاتها، ولن أتمحل تفسيراً وتأويلاً كثيراً بعيداً أو قريباً، لكن شيئاً من حياة شقير وطبيعتها قد يكون نافعاً في مثل هذا التفسير.

وأخيراً أشير إلى أن هذه القصة القصيرة جداً ربما ذكرتنا بما ورد في رواية أحلام مستغانمي "الأسود يليق بك"، إذ تقول الكاتبة في روايتها في الصفحة (182): "دافع كبارُ العشاق عن شرف الكلمات البكر التي خُلقت لتلفظ مرّة واحدة، فبالنسبة لهؤلاء كلمة "أحبك" حدثٌ لُغويٌّ جليلٌ"، وبذلك يكون شقير كبيراً بكتابته عن حبّ الكبار، كيف لا وهو الكاتب الكبير فعلاً؟

"بورتريه" لمصطفى عوض

صور تترك سحائب دخانها في وجه يبحث عن كينونته الضائعة!

بورتريه:

هؤلاء الذين أحاطوا بي من كل اتجاه، يلتقطون لي الصورة تلو الأخرى منبهرين، لم أعرفهم اهتماماً، كنت واقفاً فوق أشلاء البيت الذي مزقته الفذيفة... أبحث عن نفسي..!

كم من شخصٍ يضيع يوماً في ظل تكاثر النكبات، وتتابع الأحداث! وكم من شخص يبحث عن نفسه في ظل الضياع الوجودي الكبير! إنه بعض ما تعاني منه النفس البشرية الآن من ظلم كبير وفادحٍ وصادم، لقد ترك الصراع في النفس الإنسانية أخاديدَ من الألم لا تُنسى بسهولة، ويحاول الكتاب بوصفهم أكثر إرهافاً وإحساساً أن يلتقطوا المشاهد المحزنة لعلم يخفون وطأة الحدث بالكتابة عنه، نعم فالكتابة عدا أنها إبداع وصورة وجمال لغوي إلا أنها تشكل محاولة لهزيمة الموت والخراب، ولذلك كان للكتابة مفعولها النفسي الإيجابي في نفس المبدع، وينتقل هذا الأثر إلى المتلقي الذي يقرأ نصاً فيجد نفسه فيه، فيرتاح وقد وجد غيره يشاركه الحزن نفسه!!

إنّ في هذه القصة القصيرة جداً التي جاءت بعنوان بورتريه كمّاً هائلاً وربما كان زائداً من الوجد الإنساني العظيم من عدة وجوه؛ تقف المفارقة الحادة على رأس تلك الوجوه، فالذات الغارقة في لحظة التلاشي والضياع والباحثة عن ذاتها ولا تحسُّ بأحد تقف مضادة في صفٍ مقابل لـ (هؤلاء) الذين يستغلون المأتم ليرقصوا فيه، لاحظوا معي المفارقة، يأخذون الصور ويلتقطونها، مندهشين مبهورين بالحدث يتسابقون لأخذ تلك الصور، وكأن فداحة المصاب أمرٌ لا يعينهم، إلا بقدر حصولهم على مادة لعمل ما، فهل تحجرت قلوب هؤلاء؟ إن لسان حالهم يقول: مصائب قوم عند قوم فوائد.

ليس هناك ما هو أعظم من هدم البيت، فالبيت يمثل للإنسان مقراً ومستقراً ورحمة وأماناً، إنه العنوان والوجود والكينونة، وليس مجرد غرف مصفوفة، إنه إحساس بالحياة، ولذلك كان البيت أعظم أيقونة في حياة البشر، به ابتدأت حياتهم، وبه تنتهي، وإلى بيت موعود يعودون، لذا كان تركيز الحروب القذرة على البيوت لتهديمها على رؤوس أصحابها ليشعروا بهذا الإحساس من التفتت والتشتت والضياع، وهو الضربة القاصمة التي تفت من عضد الصبر في أي أزمة وموقف، وقد مورس هذا الأسلوب في الحروب الطائفية والأهلية، وفي الاحتلال العسكرية، وعندنا في فلسطين

يمارسه الاحتلال الإسرائيلي كأبشع طريقة للنيل من صمود المقاومين، وقد تعرضتُ لذلك بشيء من التفصيل في دراسة سابقة لي عن شعر الشاعرة فدوى طوقان في قصيدة "حمزة"!

إن من وقع بمنزل هذا ورأى بيته مهدوماً فمن المؤكد أنه سينهار ويشعر بالضياح الكبير، ومن الطبيعي أن يبحث عن نفسه ولا يشعر بما يدور حوله، ومن هنا كانت هذه القصة القصيرة جداً موافقة للطبيعة والواقع الحسي والنفسي، وعلى درجة عالية من الصدق الفني والواقعي، ليس تصويراً فنياً خالياً من مرارة الحقيقة.

لقد أحسن الكاتب استخدام أدواته وألفاظه الدالة على ما يعتمل في نفس الشخصية التي ابتليت بهذا البلاء، بدءاً من العنوان - بورتريه- وهو استعارة من فن التصوير استعارة مناسبة للحدث، حدث انهدام البيت بفعل القذيفة، وزاد من نجاعة العنوان أن هذا الفن يختص برسم ملاحم الوجوه التي اعتراها ما اعتراها من مشاعر، ولذلك فهو فنٌ خاصٌ ودقيقٌ ومحمّلٌ بالدلالات الموحية، وعلى الرغم من أن المصورين يحيطون به من كل جانب إلا أنه لم يعرهم اهتماماً، وكيف يعيرهم اهتماماً وهو لا يجد نفسه؟ لذلك كان العنوان أساسياً في تصوير اللحظة القاتمة التي تركت سحائب دخانها في وجه من ضاعت نفسه، وهو يبحث عنها.

أما متن القصة فهو سرد توضيحي لمشهد البورتريه، وقد عزز السرد أهمية العنوان ودلالته، وكان المشهد دالاً على طبيعة الوجه في الصور الملتقطة بين أشلاء بيت هو جزء من كيان ذلك الشخص، وللتعبير عن هذا الكيان المشترك فقد استخدم لفظ (أشلاء)، كأنه هو والبيت سواء، بل هو نفسه البيت، لذلك كانت النتيجة طبيعية في نهاية القصة (أبحث عن نفسي)، مع انفتاح أفق الضياح المر بهذه النقاط المتتابعة (...). التي تشعرك بامتداد المعاناة واستمرار الضياح، وربما استمرار البحث عن الذات المفقودة، كما كانت علامة التعجب (!) وشاية لنفس تعتصر ألماً لأنها لم تعد تجد شيئاً يقتنعها، فأنى لها البحث أو أن تجد نفسها بعد كل ما حصل.

نصٌّ له شواهدُه اليومية في بقاع كثيرة، فحق له أن يكون مؤثراً ليس لموضوعه وحسب، بل لحسن التقاط الفكرة والتعبير عنها بهذا الصدق المؤلم القاسي المرير!!

"مريم" لمصطفى عيد وقصة العذاب والتحدي اليومية!

مريم:

اضطرت مريم لدفع مائتي شيكل لسائق التاكسي؛ ليدلها إلى أقرب نقطة من (الجدار) لتتسلل إلى داخل القدس القديمة، بعدما رفضت السلطات التصريح لها بالدخول عبر (حاجز قلنديا).

مريم ترمق (الجدار) وقلبها ينتفض؛ كما عز تتسلق الصخور (الغضب الساطع آتٍ... لن يقفل باب مدينتنا فأنا ذاهبة لأصلي...) ثرثر السائق وهو يسير في طريق أريحا- القدس- شارع العيزرية الرئيسي: هذا الجدار مزق الوطن، وهذه الحواجز، والدوريات الطائرة على الطريق، أحيانا تحتجزنا لساعات. هل كان السائق يعطي مبررا لتقاضيه المائتي شيكل؟

أنزلها السائق على مقربة من فتحة في (الجدار) سُدت بأسلاك شائكة، هي وشاب آخر كان عليه أن يتسلل عبر الجدار؛ مرة كل أسبوع لزيارة زوجته التي تحمل (الهوية المقدسية الزرقاء) وهو يحمل (هوية الضفة الخضراء)، أوصاها السائق: لا تقتربي كثيراً من الجدار، واحذري كاميرات المراقبة. اندفعت مريم خلف الشاب، الذي يرجوها: بسرعة يا أختي.

قفز الشاب فوق الأسلاك الشائكة وهو يهرول مبتعداً عن (الجدار)؛ تعثرت مريم؛ وانغرزت قدمها في السلك، انبتق الدم كشلال، برعب انتزعت نفسها؛ هرولت مبتعدة، وهي تبكي بحرقة وقهر. أعطاها الشاب منديلاً لتوقف نزيف الدم، سألتها: إلى أين؟ إلى زيارة عائلتك؟ قالت: لا. - لزيارة المسجد الأقصى، أو كنيسة القيامة؟

كانت مريم تبكي، وقدماها تنزف، وكلها ينتفض ويهتف (لن يمنعوني من أرضي). قالت بابتسامة من خلال دموعها: أريد شراء شبشب من سوق (القطارين).

ابتعدت مريم عن (الجدار) واستراحت تحت شجرة زيتون، رفعت المنديل لترى الجرح؛ فرأت على صفحة المنديل الأحمر وجه المسيح وهو يبتسم لها.

ينبش القاص مصطفى عيد موضوعاً حياً متجدداً مفتوحاً على وجع حي يتجدد كل لحظة، ويعيشه الفلسطينيون جميعاً كل يوم صغاراً وكباراً ذكوراً وإناثاً مقدسين وغير مقدسين، فرحلة مريم نحو

القدس الشريف ليست رحلتها هي وحدها بل رحلة الفلسطينيين جميعاً، رحلة مغلقة بالعذاب والقهر اليومي، إذ تعدت المسألة الهاجس الأمني، والحق السياسي الإسرائيلي إلى شيء أبعد من ذلك بكثير، إنهم يرمون إلى قهر النفسية الإنسانية عبر هذا السلوك الاحتلالي البغيض في حرمان الناس من الوصول إلى القدس وزيارة الأماكن المقدسة، وكأنهم يريدون النيل من القيم الروحية للفلسطينيين مسلمين ومسيحيين!

العناصر القصصية ودلالاتها على الوجد:

شخصية مريم:

يختار الكاتب في هذا النص شخصية رئيسية نسائية، ويطلق عليها اسم "مريم"، على الرغم من أن هذا الاسم له حضوره اللافت في الأدب الفلسطيني، وغدت مريم أيقونة لها دلالاتها في هذا الأدب شعراً ونثراً، وقد حافظت مريم في هذه القصة على الدلالات نفسها، والتي ترمي إلى تجسيد عذاب الإنسان الفلسطيني المتواصل، مع ما تحمله هذه الشخصية من بعد روحي مقدس لدى الفلسطينيين بغض النظر عن ديانتهم، سواء أكانوا مسيحيين أو مسلمين، فقد اشتركوا بالاسم والقضية والعذاب والوطن، وليس غريباً أن تجمع القدس أماكن مقدسة إسلامية ومسيحية، وتظهر مريم في القصة شخصية ذات بعد وطني بحت لا تفرق بين الأقصى وكنيسة القيامة، فكلها أماكن مقدسة من وجهة نظرها، تصرّ على زيارتها، وتتحدى كل المعوقات من أجل ذلك.

مبلغ الممتي شيقل:

تضطر مريم لدفع مبلغ كبير للوصول من أريحا لمدينة القدس، على الرغم من أن المسافة بينهما ليست كبيرة، فهي لا تتعدى (27) كم، وفي هذا دلالة على العبء الاقتصادي الإضافي الذي يدفعه الفلسطينيون جراء سياسات احتلالية بغيضة ومهينة، ومن باب آخر، يلمز القاص ومن طرف خفيّ استغلال البعض للمحنة، وكأنه يقول: "مصائب قوم عند قوم فوائد"، لكن المفارقة الجارحة أن هذا المستغل هو من هذا الشعب، وكأنه هو أيضاً يستغل الوجد الكبير للمصلحة الذاتية الآتية، إن المصيبة غدت مصيبتين، وقد شهدنا نحن الساكنين في فلسطين كيف كان بعض السائقين يمرروننا بضعة أمتار، مقابل أجرة راكب من نابلس إلى رام الله فقط، ليمررونا الحاجز أيام الانتفاضة الثانية والإغلاقات اليومية، لدرجة أنني كنت أشك ببعض السائقين أنهم كانوا على اتفاق مع ضباط الحاجز، ليكسبوا مالا من هؤلاء المنتظرين طوابير ليكونوا بين أسرهم على الجهة المقابلة.

الحواجز بأنواعها:

ورد في القصة أكثر من نوع من أنواع الحواجز الإسرائيلية المنتشرة في جسد الجغرافيا الفلسطينية، من حواجز طيّارة على الطرقات التي تتصبها الدوريات التي ما تفتأ تدرع الطرق ذهابًا وإيابًا إرباكًا لحياة الناس اليومية، إلى الجدار العازل (جدار الضم والتوسع) الذي التهم بجنون مساحات من أراضي الفلسطينيين على المستوى الفردي، وقطع الجغرافيا والأسر الفلسطينية إلى شرائح لا يربط بينها رابط، فتزداد محنة الفلسطينيين وألمهم، ولم تكن رحلة الوصول إلى القدس عبر هذا الجدار إلا صورة من صور المعاناة، لكنها لم تكن الوحيدة.

وغير ذلك توجد الأسلاك الشائكة التي تكون للفلسطينيين (المتسللين حسب الإعلام الإسرائيلي) تكون لهم بالمرصاد، فلا تمزق ثيابهم وحسب، بل تنهش لحمهم كأنها الكلاب المسعورة التي تدرت لتتال من الناس وتزيد من معاناتهم.

من بين كل تلك الحواجز والإغلاقات والتحديات تصل مريم إلى القدس، وتريد أن تمارس طقوسها الاعتيادية، فلم تطلب إلا أن تشتري (شيشبًا) من السوق القديم، نعم أرادت فقط أن تحصل على أقل ما يمكنها من مواصلة طريق آلامها عبر القدس الشريف والأماكن المقدسة فيها.

الدم وصورة المسيح والأمل:

يختتم القاصّ قصته بنهاية لها دلالتها الرمزية، "ابتعدت مريم عن (الجدار) واستراحت تحت شجرة زيتون، رفعت المنديل لترى الجرح؛ فرأت على صفحة المنديل الأحمر وجه المسيح وهو يبتسم لها"، ففي هذه النهاية يظهر الانتصار المعنوي لمريم وقدرتها النفسية والروحية على مواصلة العيش "على هذه الأرض ما يستحق الحياة"، تظهر كل العناصر التي تدعو للثبات فهذه شجرة الزيتون وهذه صورة المسيح الباسمة، وهذه أيضًا الأرض كل الأرض الحاملة كل ذلك والحاضنة له، لذلك فمريم سبتبسم، ناسية أو متناسية جراحها السائلة على المنديل ما دامت ترى وجه المسيح عليه السلام وقد مشى طريق الآلام إلى أن وصل للقدس رغما عن كل المصاعب والعقبات.

وظف القاص في القصة عناصر كثيرة يشعّ منها الأمل، بدءًا من الاستعداد النفسي للتحدي والوصول إلى القدس بغض النظر عن التكاليف، وتحدي الحواجز، والبحث عن ثغرة في الجدار الأليم، والابتسام التي شقت أفقًا ملبدًا بضباب الحقد الصهيوني الأثيم، وعنصر الشباب الوارد في القصة والمتمثل بذلك الشاب الذي رافق مريم في رحلتها، وأغنية فيروز للقدس التي تدلّ دلالة أكيدة

على الإيمان بحق الوصول للقدس من أجل الصلاة، كل ذلك بواذر أمل يشيعها القاص في قصته طلباً للمقاومة والصبر والتحدي، فمن كان ذا إرادة حيّة فإنه لن يموت مهما كانت الظروف. وبذلك قدم القاص مصطفى عيد نصّاً سرديّاً ثريّاً بالدلالات الرمزية، متشبعاً بروح الأدب المقاوم الذي سيظل متخدقاً في مكانه مدافعاً عن القضية أرضاً وإنساناً إلى أن يتم التحرير وينعم الأهل في فلسطين بالحرية الكاملة للأرض والإنسان والمقدسات!!

الشاعرة منال أمين تكتب عن الإدمان ما بين الإدمان المباح والتسول المقيت تكمن الكارثة!

إدمان:

أدمنت أعضائه حد الجنون .. عندما رحل .. باتت متسولة

كيف لكلّ تلك الجرأة أن تشتعل بومضة هي كالبرق، هي كالسكين، هي كالوجع الكبير، هي الإبداع؟ كيف لامرأة أن تكتب ببارقة خاطفة كل تلك المرارة الأنثوية الاجتماعية القاسية لتشكل الإدمان القاسي، الذي يسري بأرواحنا ويكاد يقلق أنساغها، ويعرّف أبجديتها في تسع كلمات لتقول ما يعجز الآخرون عن قوله.

كيف لي أن أشرح إدمانا شبيها بالوضوح، غريبا كأسفار الغواية المجنحة، حادا كمذاق حنظلة تعلقت في الحلق؟ تثير هذه الومضة الساحرة كثيرا من الأسئلة، وتستفزّ المعطيات الفكرية والثيمات المعنوية واللفظية، وتشتبك مع المحظورات في عوالم السكر والمخدرات، وكأنها نوع من التحدي، وداوني بالتي كانت هي الداء، تداوي النار بالنيران، تقاوم الوجع بكتابته، تهرب من محذور العلاقة الحميمة المعتادة بين رجل وامرأة بتجسيدها بطاقة إبداعية مشعة كومضة الإدمان ودققة الدفء الساري في الأعضاء عند التواصل الحميم، إحساس بالنشوة المستعارة لتتخلص من جنون الفكرة المسيطرة على أعصاب الوقت في كل خلايا الروح.

هنا نشبتك بحذر مع مطلع النص، الذي أعاد الفعل (أدمنت) بعد أن عنون الإدمان نصًا جارحًا، وتكون الحاضرة/ الغائبة هي المرأة المدمنة، فالفعل والفاعل معا لهما الظلال التي لا تبشر إلا بالندير، فما وسع المدمن أن يفعل إن لم يجد ما يسكن ثورته؟ ولعمري إنها ليست أي ثورة، إنها ثورة الاشتباك الفعال في حمأة الوصل والوصال، إن الكاتبة تفتح الجبهة لصراع الروح المتسائلة، المحتاجة لسكون سورة الغضب العارم، بعد أن أدمنت تلك المدمنة سكرها بأعضائه، وهنا إحالة على موروث اجتماعي- ثقافي لا بد له من أن يحصر الدلالة في ما تدل عليه من إشارة نحو الأعضاء الجنسية المحظور كشفها تأديبا في عالم الإبداع، إن هذا المسّ اللطيف وهذا الإتياع الشفيف، يجعلها ذات آفاق مفتوحة، فهي لم تفرد (العضو) لكنها جمعت لعلها تجد لها منفذًا، لو اعترضها بعض من يدعون الحرص على العفة والشرف!!

لقد منحت الومضة مكانا فاعلا للذكر في هذا النص عبر الضمير المتصل للغائب في (أعضاء/ه)، والمستتر في (رجل)، ليكتمل الطقس المراد، في الاشتباك المعرف ضمنا بـ (أدمنت)، وعلى الرغم من هذا الغياب اللفظي للذكر إلا أنه هو سبب في الإدمان، ولعله سبب في مصيبتها القادمة بعد أن رجل.

توظف الكاتبة علامة الترقيم (..) في نص قصير جداً، ما بالها؟ لعلها تلتقط أنفاسها، محاكاة محمومة للمشهد الكلي الذي تمارسه المدمنة بعد أن رجل من أدمنت أعضائه، وكأن بعد كل علامة ترقيم محطة يتهياً فيها القارئ لمفاجأة ما، إنهما مفاجأتان غير مفاجأة الإدمان ذاتها، أولاً الرحيل، الذي أشعل العواصف الأنثوية كلها، وثانيها التسول المقيت الذي بانته تبحث عنه المدمنة، وهذه الخاتمة من أفسى ما قرأت وأوجع ما كُتب، أتدرون لماذا؟ لأن الإنسان يقف فيها محاكماً كثيراً من السلوكيات، فما ذنبها لتتفع في هذا الفخ؟ وما ذنبها لتصبح متسولة تسكن ثورة الإدمان في أعصابها؟ هنا يستكن أمر اجتماعي ما، لماذا لا تطلب حقا شرعياً قانونياً؟ ولماذا تلجأ للتسول؟ إن هذا المفهوم فاضح، يفرغ الذات الإنسانية من كرامتها، فهل يا ترى هي وحدها المسؤولة عن كل هذا الشقاء؟ تبدو الكاتبة متعاطفة جداً مع تلك المرأة المدمنة، وتقدم إدانة قوية لكل من لا يرحم احتياجات المرأة في أمر، السكوت عنه بحد ذاته يشكل إجراماً مضاعفاً في عالم الأخلاقيات الإنسانية الرفيعة. نصٌ موجه لكنه جميل، قارسٌ وحارقٌ، لكنه مؤثرٌ، يدوم ما دامت البشرية باحثة عن الإنصاف، لكنها لا تجد المعادلة التي تتصفها!!

الخروج من مصيدة النصّ

قراءة في القصة القصيرة جدا "عنواني" للكاتب ناصر محمد ناصر

عنواني:

قالت: سأترك لك البيت والأولاد إذا كتبت قصصا عني- وعدتها ألا أفعل - مسكينة - هي لا تعرف أنني بجزرة قلم أستطيع تغيير العنوان.

ثمة علاقة توجسية تحكم الكاتب والمبدع عموما وزوجته، ويبدو من خلال تحليل البنية النصية لاستخراج المعنى المخفي أو المعلن عنه بمواربة الداهية، أن ثمة ما يكبل الكاتب ويهدد مشروعاته الإبداعية، فما دواعي ترك الزوجة البيت؟ وما آثار ذلك على الكاتب؟ إنه تهديد صريح بحدوث "كركبة" في أوضاعه، بيت، وأولاد، ومتطلبات في الرعاية والعناية وتوفير ما تحتاجه الأسرة، إنه يرسم المشهد لأسرة تقليدية، الأسرة التي نعرفها، وتتحمل فيها الزوجة عبئا خاصا في مهمات البيت والأولاد ورعاية الزوج، إنها بدت كمقدمة خدمات، تهدد بانقطاعها، فإذا انقطعت، تشوش الإبداع، لذلك ترى هذا الموقف للكاتب بالخروج من المأزق بتغيير عنوان قصصه إن أراد أن يكتب عنها.

ثمة ما يربب في موقف الكاتب، إنه يراوغ، يخضع ويستكين، ويعلن الرضوخ لمطلب زوجته، لكنه في كل ذلك يحاول خداعها بتغيير العنوان، ويصفها بالمسكينة، فلماذا يصفها بالمسكينة؟ أكانت ساذجة إلى هذا الحد لنقتنع أن القصة ليست عنها، وهل يكفي تغيير العنوان ليحل مشكلته ويتجنب حدوث إحصار أسري على وشك الهبوب؟ وأي زوجة هي تلك التي يمرّ عليها الأمر مرور الكرام بمجرد تغيير العنوان؟

ثمة صورة سلبية للمرأة أو تقليدية، كأنها غير متناغمة مع زوجها الكاتب ولم تفهمه، وها هي تشكل له عائقا نفسيا وماديا، وهذه كارثة أخرى يقع فيها كثير من المبدعين والمفكرين، وليست قصة سقراط عانا ببعيدة!

وإذا كانت الصورة سلبية للمرأة فإن الكاتب يقع في الشرك فتظهر صورته السلبية أيضا، فهو مخادع، يفكر بسطحية، فيرى أن تغيير العنوان يجنبه وقوع الكارثة، عدا ذلك فإنه يظن أن العنوان أمر قريب المأخذ، مستطاع، خاصة في القصة القصيرة جدا، فالعنوان في هذه النصوص جزء أصيل، يشكل جزءا من بنية النص المادية والفكرية، وليس شيئا ملحقا ك بعض النصوص الأخرى

كالمقالة والقصيدة القديمة، فالعنوان يحمل ثيمات أخرى تتضافر مع النص بحيث يشكل حذف العنوان خلافاً في النص، وعلى ذلك أضحى الكاتب وزوجته مسكينين، هي لا تقدر أمر الأدب، وهو يستسهل أمر الكتابة وأبسط شروطها.

كذلك فإن القصة تثير قضية إبداعية غاية في الأهمية متعلقة بالموضوع، فلعل الزوجة لها عذر ونحن نلومها، كأنها تريد أن تقول له: لقد مللت منك، ألا يوجد غيري لتكتب؟ ابحث عن شيء جديد، وهي رسالة خفية ودقيقة يريد الكاتب أن تتسرب إلينا لنعيها جيداً، فنتأمل ونبحث وننطلق في البحث من أجل أن نكتب في قضايا شتى.

هكذا بدت قصة ناصر ناصر القصيرة جداً، نصّاً يقول ما لا يقال، وأفرغت ما يجول في صدور كثير من الكتّاب، فأشفت الغليل، بعد أن أثارت فينا شجون الغليل، بأسلوب ماكر خفيف الظل قريب إلى الفكاهة المرحة، فلنراجع أنفسنا لنكون على قدر المسؤولية، مسؤولية الإبداع أولاً وقبل كل شيء، ناهيك عن دور الزوجة، ولا أريد أن أتحول واعظاً، لكنّ اللبيب بالإشارة يفهم.

"وجهات نظر" للكاتبة نهال فتحي

عندما تنتصر المرأة للمنطق وتؤجل الاحتفال بالحب!!

وجهات نظر:

قال لها: أعشق قصائدي حين تترنم بها شفتاك. أجابته: ليس لمثل هذا خلقت الشفاه!

طرفا علاقة بدياً مختلفين أعمق مما نتصور، طرف يريد الفعل، والآخر يكتفي بالقول، طرف يبحث عن سر، والآخر يحتقل باللحظة، وعلى إيقاعات هذه الثنائيات تتخلق وجهات نظر هي بالضرورة مختلفة، وغير متقاربة، هذا ما تشاكسنا به قصة نهال فتحي "وجهات نظر"، على الرغم من أننا لم نعثر لفظياً إلا على وجهتي نظر في موضوع بسيط وعابر، لكن من حقنا أن نسأل ونتوقع؛ إذا كان هذا الحال في أمور العلاقة البديهية، فما بال الأمور الأكبر والأعظم في أبجديات العلاقة بين الرجل والمرأة أو في شؤون الحياة بدائرتها الكبرى؟

تتخلق الأحداث لفظة لفظة، وفلا بعد فعل وتشابك حوارٍ سلس، وتثقل القصة القصيرة جداً ما دار بين اثنين عاشقين يمارسان بعض الطقوس، بدا فيها الرجل شاعراً يبحث عن راوٍ لأشعاره، فيطلب من حبيبته أن تشدو بتلك الأشعار، إذ يصبح لها معنى خاص وهي تتخلق ورداً على شفيتها، لكنها تخفي مكيدة أنثوية بجوابها اللبق، إذ كيف لها أن تشدو شفتاها أشعاره، والشفاه لم تخلق لمثل هذا الفعل؟ يا لطيف! ولأي فعل خلقت الشفاه أيتها المرأة؟

لعلّ القصة تدخل في علاقة من التناص القصدي مع الأغنية التي تقول "شفافك ما خلقت تتحكي، شفافك خلقت تنتباس"، ربما قصدت هذا الأمر، وكيف لا تقصده والجلسة جلسة غرام، أيتها القراء والشعر وروايته والترنم به، إن ما يقوله من شعر فيها هو للغير ليعبر لهم عن مدى حبه لها، أو لها عندما لا يكون حاضراً، لكن إن حضر؛ لا يجوز الاشتغال بالشعر عنها وبالفعل المقصود بين كل عاشقين مولهين، ألم يقولوا إذا حضر الماء بطل التيمم، والمرأة حاضرة فما الحاجة للشعر؟!

ولن أحمل النص كثيراً من الدلالات وإن كان يحتمل وجهات نظر أخرى أبعد أيضاً من هذا الفعل القريب المباشر، لكن دعونا نحاول اللعب على وتر آخر من الدلالة النصية عبر إزاحة النص إلى

حقل آخر اجتماعي وثقافي أبعد من علاقة عاشقين، ربما رأينا شيئا آخر مختلفاً، ماذا علينا لو جربنا ذلك في اجتراف مسائل أخرى ربما بدت أهم؟

بدا الطرف الأول، وهو الرجل، حالما، فالشاعر يعتمد الخيال والرومانسية والتحليق في مجالات غير واقعية، ويريد لها أن تتلبس حالته ليكونا أبعد عن هذا الواقع، لكنها لا تتناغم مع وجهة نظر الشاعر، فتخفي وجهة نظرها بهذه المخاتلة الأنثوية العميقة، ليس لجره للفعل الأعمق في الطقوس الغرامية، لكن ربما مناورة لعلها تستطيع أن تتخلص من تلبس الحالة عنده؛ ليهدأ قليلاً فيفكر بعمق، فكان جوابها أن شفتيها لم تخلق لتردد كلامه وقصائده ومنطقه، إذن هي تريد منطقاً آخر أكثر عقلانية، وتنداعى إلى الأفكار الآية القرآنية التي تقول "ألم نجعل له عينين ولساناً وشفقتين"، وهي أرادت الفعل العقلي الحكيم المنبثق عن وعي الفكرة بعيداً عن الرومانسية!

لعلّ القاصة نهال فتحي في هذا السطر القصصي تفتح جبهة من النقاش غير المحتدم، لكنه موجود، ففي طرفي العلاقة شاعر وناثر (قاصة) ربما هي الكاتبة، شاعر خيالي غير واقعي وامرأة تعبر بالنثر، والنثر لغة الحكمة والعقل، والشعر لغته العاطفة، وكأنّ الصراع أنثوي رجولي، عاطفي عقلي، وهنا تحاول الكاتبة الانتصار للحكمة والنثر وتبتعد بلطف عن الشعر، لكنه ابتعاد لطيف يبين مدى ارتباط المرأة بهذا المنطق العاطفي، ربما وجدت هناك ظروف يجب أن تكون الحكمة هي سيدة الموقف بعيداً عن تغلب العاطفة، والقاصة هنا تنتصر بحكمة وحكمة لمنطق المرأة العقلي، وكأنّ المرأة هنا شهرزاد أو زرقاء اليمامة، أو قديسة أو كاهنة لها الفعل المحرك لكل أفعال الآخرين فأصبحت مركز القضية وبؤرتها.

وهكذا نجحت نهال فتحي بهذه القصة القصيرة جداً، ليكون لنصها مستويان من التفسير، قريب متبادر إلى الذهن لكنه غير مقصود بحد ذاته إلا للقراءة العابرة والقراء الباحثين عن الفكرة الأسهل، ومستوى بعيد مقصود من كل قراءة فاحصة مدققة، وبذلك يحقق النص مفهوم التورية البلاغية في النص ككل بديلاً عن وجودها في لفظة واحدة!

دلالات باحثة عن "رؤية مختلفة"

قراءة في قصة الكاتبة د. نهلة الحوراني بعنوان "رؤية مختلفة"

رؤية مختلفة:

طلبت من زوجها أن يعاملها كما فعل (رشدي أباطة)... تجاهلها... توصلت إليه... فوجئت به
يتوسل إليها أن تغير الفيلم... ففضلت تغيير الزوج...

ماذا تريد المرأة من الرجل؟ سؤال يبدو غريباً، لاسيما ونحن نطرحه في الأدب الحديث بشكل أو
بآخر هنا وهناك، في القصة والمقالة والشعر، ونعيد طرحه وقد دخلنا الألفية الثالثة، يبدو أنه لا
اعتبار للزمن وتراكماته الكمية في أعمار مجتمعاتنا وتفكيرنا، فما زلنا كما نحن.

في "رؤية مختلفة" تطرح الكاتبة نهلة الحوراني هذه الإشكالية في قصتها القصيرة جداً، وتعرض
فكرتها متوسلة بمخزون فني رومانسي من عهد أفلام السينما العربية، أفلاماً فيها من الحب ما فيها،
مستعينة بشخصية رشدي أباطة، المعروف بأنه (دنجان) السينما المصرية في وقته، وهنا تظهر
الكاتبة حسن توظيف المفردات من وعيها الثقافي والفني وحتى العاطفي، في رؤيتها المختلفة، ولكن
ما هو الاختلاف؟

تقوم القصة القصيرة جداً هنا على عنصر السرد، ونقل حوار زوجين، وقد بدت العلاقة بينهما علاقة
باردة عاطفياً، يشاهدان معا فيلماً رومانسياً، فترى الزوجة كيف تكون طقوس الحب بين الممثلين
وتلاحظ ذلك هي وليس الزوج، فيثور اهتمامها، فتطلب من زوجها أن يعاملها بالمثل، لعلّ فضولا
يستولي على القارئ هنا ويريد أن يتعرف الدلالات المبطنة لتوظيف السينما والشخصيات؛ فهل
كانت هذه الزوجة تطلب الأمر ولو كان تمثيلاً، وليس شرطاً أن يكون حقيقة، كأنها تقول: مثلّ عليّ
على الأقل وأظهر لي ولو بالتمثيل أنك تحبني، ألم تر هؤلاء وهم ممثلون يصنعون الحب؛ صوراً
وكلاماً، يا ليتك تقول كما يقولون وتفعل كما يفعلون؟!'

كم هو مؤلم أيها القارئ أن تصل المرأة إلى حد اقتناعها واكتفائها بتزييف المشاعر من زوجها، فقط
لترضي عطشها العاطفي والوجداني، إنها وقفة تأمل عند هذه الفكرة التصالحية، لكنها خادعة تماماً.
لقد كان طلب الزوجة شرعياً وفطرياً، فمن حقها أن تشعر بالامتلاء العاطفي، ولكن، يا لهول ما
رأت، وبإلتلك الصدمة الوجدانية من زوجها، يتجاهلها، ويتمادى في رفضه بأن يطلب منها تغيير

الفيلم، وهنا موقف آخر جدير بالملاحظة ولقطة فنية بارعة، تصوغها الكاتبة بجمل قصيرة ذات أفعال مضارعة، تتم عن الحركة والانفعال (يتوسل، تغيير)، من حقنا هنا أن نكتشف مدى المسافة الفاصلة بين المرء وزوجه، إنها جد مسافة بعيدة، فلقد تجاهل ورفض وابتعد في تحقيق مطلب الزوجة، التي يجب ألا يكون مطلبها من حيث المبدأ، ويجب ألا تشعر المرأة بهذا الاحتياج المفضي إلى التوسل والغرغرة النفسية العاطفية، إنه حق يبادر إليه الرجل، وهنا أيضا، إيهاء آخر وتعريض بالزوج، فلماذا يتعامل مع زوجته بهذه الطريقة؟ إن المرأة لا تحتاج اتصالا جنسيا خاليا من طقوس الحب وتفاصيله، بل ربما تحب تلك الطقوس على ذلك الاتصال الحميمي، الذي يكون في الحالات الطبيعية تنويجا لعلاقات عاطفية مندمجة في كيان واحدة ومتناغمة تناغما تاما. فلا يكفي للرجل أن يمارس ذكوريته بعيدا عن إنسانيته المشبعة بالحب، وأشياءه الصغيرة، وأحب أن أشير هنا من باب النداعي إلى ما كتبه درويش حول تلك اللحظة في قصيدته العشقية البارعة "درس من كاموسطرا".

وتصل الكاتبة إلى النهاية، فهل كانت صادمة؟ وهل كانت فعلا تستدعي كل هذا؟ إن النص يشكل ثورة أنثوية على وضع غير سليم، وفضلت تغيير الزوج، وأيضا لا تنسى الكاتبة ببراعتها المواضيع الاجتماعية، فلم تقل، وغيرت مباشرة، لكنها قالت: فضلت تغيير الزوج، وهذا التعبير يعطي عدة احتمالات وتفسيرات، أقلها احتمالان؛ أحدهما الفراق، وأما الآخر ربما أرادت المرأة هي نفسها أن تغير من زوجها وطباعه، لعلها تظفر بحب يشبع رغباتها المكبوتة.

لقد نجحت الكاتبة في قصتها القصيرة جدا هذه وقد عرضت لنا ثلاثة مواقف باختصار، وذات دلالات اجتماعية وثقافية وسياقات فكرية، بلغة بسيطة اعتمدت على المفردات الشائعة، ونقلت تلك المشاهد لتقدم لنا رؤيتها هي، ولعلها لم تكن مختلفة تماما كرؤيا في الحل، ولكننا إذا ما قابلنا المشهد وعموميته في كثير من علاقات المتزوجين أدركنا الاختلاف الذي تطلبه الكاتبة! وربما كانت تقصد كتابة رؤية بالتاء وليس بالألف القائمة (رؤيا)، وكأنها تعيد همهمات نساء كثيرات يرين ويشاهدن ما ترى وتشاهدن، لعل هذه الرؤية تشكل وعيا عاما نسويا لصناعة الرؤيا المختلفة.

"باب" لهالة مراد كيف كان النصّ لصا بارعا؟

باب:

حاول المفتاح ولوج الثقب، وجده ضيقا، وقف حائراً وفكر، غمس نفسه في الزيت، رجع وكرر المحاولة، رآه الثقب يقطر، فتح فمه ضاحكا، أدخل رأسه عنوة، حاول الثقب التملص، فانتسع قطره، توغل المفتاح الى آخره، صاح الثقب، واستسلم، أصدر نكةً متأوهة، ارتخت أعصاب المفتاح، خرج بهدوء، تاركاً كل زبته في الثقب المتسع!

التفكيك والولوج:

بدت هذه القصة القصيرة جداً عميقة وجريئة وصادمة وتحديية، وكيف لا تكون متحديية والكاتبة امرأة تونسية، تتقن المشي على الحواف، وتنتقل بين رؤوس الموضوعات المدبية دون أن تثير اشمئزاز القارئ، حتى وهي تكتب في أخص الموضوعات حرجا، وأقصد هنا مشهدية وصف العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، وخاصة محاولة الولوج والإيلاج الأولى، كيف كانت وكيف تكون وكيف صورتها الكاتبة!

أعترف بداية أنني قرأت النصّ مرات كثيرة، محاولا اختراق بنيته اللغوية بمفتاح ما فأعجزني، فلم أجد فيه ثقبا يسيل، ولم أجده مترنحا مرخيّ الأعصاب، بل إنه نصّ يتحداك لتقاوم ما بعد بعد القراءة من فعل وتخيل وواقع، حاولت أن أرى فيه ثقبا، فلم أجد إلا وقد امتلأت ثقوب الصياغة بمفاتيحها الصلبة ليكون نصا جارحا ومناورا على غير جبهة من الأعصاب والرؤيا والعقل والقلب والموروث والتابو الجنسيّ المحظور، كلها بدت أخيلة لفعل واحد ومشهد جدير بالتأمل!

ما هي حدود النصّ اللغوية؟ وما هي سواحله المعنوية؟ وفي أي ميناء يجب أن ترسو الأقدام وهي تحاول تفكيك النصّ إلى وحدته اللغوية وثيماته الفكرية؟ أين لي كلّ هذه الشجاعة المحتملة لأكتب عن نصّ بهذه العارمة وذلك الشبق المفعم بالفعل الإنساني الطبيعي؟ أين لي بأجوبة تشفي لظى الحرف وحرقة ما اعتمل من مفاتيح في ثقوب متعددة في جسد اللغة المفتونة بالنصوص المتوهجة؟

أراني أمدح النص وأقرظه أكثر مما أغوص في أعماقه، أتراه سهلاً ميسوراً أم أنه مغوٍ وغاوٍ ومحرك كل وجع ساكن في النفس البشرية وفي كل ثقب معاند يبحث عن مفتاح ليصب كل زيتَه فيه ليخرج المفتاح بهدوء وقد أدى المهمة بنجاح بعد عدة محاولات، لكنها تكلفت بالسقيا والعرامة والنشوة؟!

يحيل هذا النص المتصلب والمتصلب إلى أبجديات مراوغة بصيغة التورية المكشوفة إلى تلك اللحظة الإنسانية المطلوبة بين ذكر وأنثى، وكأنها اختصار من التاريخ البشري، فلم يكن مجرد محاولات لإشباع الغريزة البوهيمية، إنها فعل تخطيط وإدراك عقلي وتحايل أنثوي وذكوري، وتمنع وقبول على حذر، واقتحام وانتعاش ووصول الطرفين إلى ما يجب أن يصل إليه من نشوة ولذة متبادلة بين الطرفين.

ما يلفت النظر أكثر في هذا النص المنقن المُدَّهن بزيت البلاغة والسرد المتسارع كأنه النفس المتصاعد بنشوة العرامة الباذخة، إن الأعضاء نفسها هي التي تتحدث وترسم فعلها بنفسها، تتجاوب تلقائياً وتحقق مرادها كما تشتهي وتشبع نهما كما تريد، وكأن هذا النص يختصر البشرية وفعلها كله في عملية اتصال حسي بين عضوين منتشيين بعمق الإحساس بالأهمية ذاتها، ولذلك تجد الدهشة والجمال بهذا التأثير الذي يدخلك غصبا عنك في الحالة، وإن تمنعت قليلاً إلا أن النص سارقك من نفسك لا محالة.

فكيف كان النص لصاً بارعاً؟

يتشكل النص من مجموعة جمل فعلية قصيرة تؤدي سرداً بلاغياً باستخدام الرموز الدالة لتكون الفكرة مبنية بعناية ويتسلسل بديع يحاكي تلك العملية المقصودة في الواقع، يُبنى النص تدريجياً كما يبني الحدث في الواقع تدريجياً، يتصاعد التوتر في النص كتصاعد الفعل في الحقيقة، يهدأ السرد بلغته، كما يهدأ الفعل بواقعيته، ترافقت اللغة والمعنى والصور الذهنية بلباقة صناعة النص، وهكذا نفهم سر الباب كعنوان لهذه الفعج، ونفهم دلالة ما فيها من مفاتيح لغوية مفتوحة على أفق من القراءة الخاصة!

وبعد، يحق للدارس أن يسأل نفسه لماذا يلجأ الكُتَّاب للكتابة في موضوع كهذا مستخدماً التورية؟

لا شك بأن هناك محاذير ومحظورات اجتماعية وأخلاقية إنسانية عامة، وكذلك دينية وذوقية تمنع الكتابة المباشرة، فالكتابة المباشرة في أي موضوع مدعاة لانفضاض الناس عن النص مهما كان، وبالمقابل إن كانت الصياغة والأسلوب شريفيين عظيمين سيكون للموضوع ألق خاص، هذا عدا أن الكتابة في موضوع الجنس يشكل انفتاحاً معرفياً مهماً، فلا محذور في الكتابة؛ فلنا أن نكتب ما نريد، لكن المحذور أن نكون مسيقين مبتذلين وتافهين، لذلك تشكل الكتابة في موضوع التابوهات

بشكل عام امتحانا لكبار الكتاب، ومن ينجح فيه يكونُ كاتباً يستحق لقب الكاتب الناجح أو الكاتب الكبير، بالإضافة إلى أمر أراه مهماً وهو أن الكتابة في موضوع الجنس تحديداً تشكل بؤرة تفكير لأي كتابة جيدة لأنها منفتحة على أفق إنساني عام، فالجنس ليس هدفاً بحد ذاته في الكتابة، وإنما له مدلولاته الفكرية في قيم التحرر والانفتاح والفهم الصحيح والتعامل السليم مع كل مكونات هذا المخلوق الأدمي الذي يستحق التكريم!

القسم الثاني

مقالات حول القصة القصيرة جدا ومساجلات نقدية:

- ما يحتاجه كتاب القصة القصيرة جدا- لمحة نقدية.
- العلاقة بين الكاتب والناقد كيف يجب أن تكون.
- متن آخر بقلم إيمان البجاوي
- كل غناء سيسقط مع الزمن.
- قراءة حول القراءة لمنجية بن صالح - تونس.
- باب: قصة حدثت لكل إنسان - الواطن طه.

ما يحتاجه كتاب القصة القصيرة جداً لمحة نقدية

قد يظنّ البعض أن كتابة القصة القصيرة جداً، ومنها القصة الومضة سهلة ميسرة، وربما لا يدري أنها من أعقد فنون السرد المعاصرة؛ نظراً لما تحتاجه من دقة ولماحية وذكاء في اقتناص المشهد الذي سيتحول إلى نصّ تتأرجح فيه الأفكار وتتراكص على أكثر من وتر، وتثير في الكاتب قبل المتلقي كل المخزون المعرفي ليكون على شكل نصّ مدهش يتمتع بالصدمة الإبداعية التي تهزّ المتلقي، وتجعله يعيد القراءة مرات ومرات، وفي كلّ مرّة ثمة خيال من فكرة تتراءى بين السطور.

وتذكّر (ق ق ج) بفنون عربية قديمة من أشهرها توقيعات الخلفاء والأمراء والقادة، على الكتب والمراسلات التي كانت تأتيهم، فكانت تعليقاتهم على تلك الكتب ذات نمط خاص بلاغيّ، يعتمد على الذكاء والخبرة والمعرفة، والأهم من كل ذلك أنها وليدة الحاجة الملحة، فتعاضدت كل الظروف لولادة هذا النوع من الأدب، فليس المجال مجال سرد مطوّل وشرح، وإنما قول فصل مختصر يدل على المطلوب ليتم الالتزام والتنفيذ، لا سيما وأنه قد صدر عن أعلى سلطة تنفيذية مخولة بالمتابعة.

وفن الومضة ليس مقصوراً على السرد القصصي، بل إنه وجد في الشعر، وفي الفلسفة، وقد كتب كثير من شعراء الأدب العربي والعالمي كثيراً من الأشعار المكثفة السريعة التي لا تتعدى أحياناً بضع كلمات، كان لها وقع الوخزة في نفس قارئها فتحدث عنده الهزة والنشوة والتأثير المطلوب، وقد كتب كذلك الفلاسفة المعاصرون كثيراً من أفكارهم باستخدام فن الشذرة أو ما يمكن تسميته (الومضة الفكرية)، خاصة في سن متأخرة من أعمارهم، فهذا الفن هو فن الحكمة، وينفر من الثرثرة الزائدة. وفي هذا المجال علينا أن نتذكر قصار السور القرآنية وجوامع الكلم النبوية، إذن، فالمسألة وليدة حاجة إبداعية يجب علينا أن نتدبرها جيداً ونستفيد منها.

وهذا الواقع يشبه إلى حد ما الظروف الحالية، فالجميع في عصر السرعة، وكثيراً ما تعرضت شخصياً لانتقاد بعض القراء على الفيس بوك بسبب بعض النصوص الطويلة، راجين مني مثلاً عرض زيدة الموضوع وكفى، دون الحاجة (للمطمطة) والتطويل، فالقارئ ليس غيبياً، حتى نشرح له كل شيء. وقد أتاح الفيس بوك فرصة عرض الأفكار الكثيرة من متابعين وأصدقاء كثيرين، لذلك وجب التكتيف والتركيز، حتى نقرأ بعضنا ونتحاور إن شئنا بعد ذلك، وأصبح فن الاختصار مهمة إنسانية بامتياز ومطلبا ثقافياً ضرورياً، لكن من يستطيعه قلة قليلة، وهذا يذكر بالطرفة القديمة، فعندما طلب من أحدهم أن يختصر في كلامه، كان الجواب "ليس عندي وقت"، إن هذا الجواب له ما له من دلالات وسياقات تبين أهمية الإيجاز وصعوبته أحياناً كثيرة.

والآن ما الذي يحتاجه كاتب الومضة ليقدّم ومضة قصصية ذات مغزى ولها التأثير القوي، وتتمتع بكل المقومات الفنية؟ إنها تحتاج إلى التأني والخبرة، وحسن التقاط المشهد الغني بالتأويل والتفسير الذي يفرض الشك لعدم قبوله اليقين التأويلي المعرفي مع تحقق كل عناصر القصّ الرئيسية، ولا بد من أن يكون في القصة القصيرة جدًّا ثلاثة عناصر رئيسية لا يجوز أن تغيب في أي ومضة أو قصة قصيرة جدًّا، وهذه هي: أولاً وثانياً الحدث المصوغ بلغة عالية التوتر والحساسية، وثالثاً الشخصيات، ويمكن أن يكون شخصية واحدة فقط، يمكن أن يمثلها الكاتب نفسه، ولا بد من أن يشارك القارئ بجزء من النص يفسره حسب وجهة نظره ومخزونه المعرفي، وضرورة تجنب اليقين القاطع في النص، لأنه يصبح فكرة وفرماناً وسلطة معرفية مغلقة، وهذا يبعد النص عن أن يكون قصة قصيرة جدًّا، ويفقدها مبرر حياتها وحيويتها!

العلاقة بين الناقد والأديب كيف يجب أن تكون؟

عندما يكون للمزح عواقب نقدية وخيمة!!

لا شك بأن هذه القضية قضية نقدية مطروقة وتحدث فيها كثير من النقاد قديما وحديثا، ولعل الكتابة فيها ضرب من التكرار، لكن لا بأس إن كان المبتغى من وراء ذلك إحقاق حق وإبطال الوهم الذي قد يعيش في ذهن أحدهما الناقد أو الأديب!

لقد أثار هذه القضية نقاش صديقنا الرائع (عباس طمبل عبد الله الملك) للكاتبة إيمان البجاوي، وقد بدأ الأمر كأنه مزحة، ولكن على ما يبدو كانت مزحة (ثقيلة دم)، عندما أطلق صاحبنا عباس صفة الأديب الفاشل على الناقد في معرض النقاش حول نص نقدي كتبته لقصته (قيادي)، يقول عباس في تعليقه: "لا تثبتي لي مقولة إن الناقد أديب فاشل، فعندما فشل في كتابه الشعر والقصة والرواية اتجه للنقد للشعبي من المبدعين لشعوره بمركب النقص"، ولم يشفع لصديقنا قوله في نهاية تعليقه ذلك: "أنا أمزح معك أتمنى أن تحللي نسا من نصوصي، ورفقا بالشباب أمثالي".

لم تمر هذه المزحة بسلام، بل أثارت حفيظة الصديقة إيمان البجاوي، فأغلظت القول رداً على عباس، لتقرأ لها هذا التعليق: "لا تتناول على النقد بمقولة غبية مثل هذه فأغلب الشعراء والأدباء وأشهرهم برع في النقد كذلك ... ولولا النقد ما كان ليزيع صيت الكثيرين من كتاب الشعر والأدب عموماً، الذين يتكالبون على النقاد ويستجدون منهم دراسة أو مقالة نقدية وهذا الحال معلوم منذ القديم.. فالنقد العلمي هو غرلة وفحص وتقييم وقيمة الأديب لا تقاس إلا من خلال النقد.. دون النقد يظل النص نكرة يا صديقي"، وقد أعادت الناقدة إيمان بكلامها هذا رسم العلاقة بين الناقد والمبدع، فما كان مني إلا أن رددت على عباس مزحته الثقيلة، مؤيداً الأستاذة إيمان ليس لأنني أمارس كتابة النقد، بل لأنني أعي جيداً من هو الناقد في عمق عمله النقدي التحليلي، فكتبت:

"العلاقة بين الناقد والمبدع علاقة ملتبسة، أحيانا أرى أن الناقد متقدم على المبدع وأحيانا العكس، وبما أنني متلبس بالشخصيتين أقول: الأديب هو ناقد يكتب رؤيته للعالم من خلال الأدب، وهو ناقد لأنه يختار قبل أن يبيث النص، وهو ناقد لأنه يعلم أن النص سيقع بين يدي ناقد فيأخذ ذلك بعين الاعتبار، فيكون ناقداً استباقياً، والمبدع دائماً يطلب ود الناقد، ويخاف من سليط نقده، والمعارك المحتممة قديماً وحديثاً دليل على أهمية الناقد وضرورة وجوده، فهو من يعطي النص حياة أخرى، وإلا لظل الأدب والأديب نكرتين".

وتلقت الأستاذة إيمان البجاوي نظر الجميع ممن قرأ النقد والنص، إلى أن الناقد هو مبدع وليس مجرد متتبع لنص أدبي، وتبين أن كثيرًا من الأدباء مارسوا عملية النقد:

"أنا أوافقك في ما قلته، وأريد فقط أن أشير أن أغلب الأدباء والنقاد إن لم أقل جميعهم، كانت لهم ممارساتهم النقدية وأقصد هنا أهل الأدب العارفين به والدارسين، وهذا يثبت التواصل بين شخصية الناقد والأديب، وأهمية الناقد يؤكدها الأديب نفسه، ولا أقول المبدع لأن الناقد مبدع كذلك الذي يحبط وينكسر (تقصّد الأديب) ويندثر إذا أهمله النقد، ولا يمكن لأي أحد أن ينكر هذا، وأرجو أن لا يفهم موقفي على أنه تعصب للنقد ضد المبدعين من كتاب وشعراء، لكنه مجرد ردّ على ما قاله صديقي عباس".

وبهذا تكون الناقدة إيمان البجاوي قد بينت حدود تلك العلاقة التي يجب أن تكون بين المبدعين ناقداً وأديبا، فلا غنى لأحدهما عن الآخر، ورأيت صدق مقولتها في سعي الأدباء وراء النقاد لكي يكتبوا نقداً حول نصوصهم، وأنا شخصياً أحب أن ينقدني الآخرون، وأسعى لذلك ولا ضير ولا غضاضة.

لقد تلقيت عشرات الرسائل من أجل أن ألتفت لبعض القصص القصيرة جداً أو الأعمال الشعرية والأدبية لأصدقاء هنا أو هناك لأكتب عنها، وبهذه المناسبة أوضح لكل من طلب مني ذلك أنني لا أستطيع الكتابة في نصّ لم يستفزني استفزازاً يجعل النقد إبداعياً على ما قالته إيمان البجاوي، وسبقها إليه الناقد والمبدع اللبناني مخائيل نعيمة في كتابه الغريال.

تنتهي هذه الجولة بين الناقد والمبدع وقد سلّم عباس الملك بأهمية الناقد، فلولا ما قدمنا من قراءات حول نصوصه ونصوص غيره من المبدعين الكبار لم يحدث مثل هذا الاشتباك النقدي المفيد لكن كان يجب عليه كما قالت إيمان البجاوي ألا يكون مستفزاً بتعليق سطحي، حتى ولو كان مازحاً، فالمزاح له عواقب نقدية وخيمة كذلك!!

متن آخر بقلم: إيمان البجاوي

هذه لفظة جميلة وطريفة منك أستاذ فراس، كان نقاشاً مشاغباً ومتوتراً بعض الشيء بيني وبين الأستاذ عباس البارحة لأنني لا أحيد الحياد والمجاملة فقد استفزني ما قاله عن الناقد بتجن واضح عندما أُلصق به عقدة النقص وصنف الأديب في مرتبة أعلى وأهم، وأنا لا أحب مثل هذه التصنيفات التي تحيد عن الحكم السليم ولا أقبلها حتى وإن جاءت في قالب مزاح.

لقد أعجبتني لفظة "استفزاز" التي استعملها الأستاذ فراس ليعبر عن علاقته بالنصوص، نعم علاقة الناقد بالنص تقوم على الاستفزاز أساساً، وهو ظاهرة صحية من المهم أن تكون حاضرة، فالنصوص الشعرية والقصصية والروائية تستفز الناقد وتبخر به في كم هائل من التساؤلات المستفزة وتحفزه على قراءة جماليات النص وتحليل أبعاده بل إن الناقد يمنح للنص جماليته، وكم من نصوص أهملت وظلمت وعاد إليها النقد ليلج بها الي أنوار القراءة وينصفها ولنا في ذلك أمثلة عربية وعالمية كثيرة من تجارب شعرية وروائية لم تشتهر إلا بعد عقود وقرون عندما نبش فيها النقاد.

وكما تستفز النصوص الناقد فإن الناقد كذلك يستفزه بتأويلات تكون أحياناً أعمق من النص ذاته. وإن توترت العلاقة بين الناقد والأديب أحياناً فهذا لا يلغي تواصلهما بل أراه جدلاً بناءً، واختلاف الآراء والصراعات والمعارك الفكرية والجمالية تثري كلها العملية الإبداعية أدباً ونقداً...

وبالنسبة للحديث عن القارئ والتساؤل عن العلاقة بين الناقد والكاتب والقارئ، أود أن أوضح أنّ الناقد هو قارئ وإن كان قارئاً نوعياً يتميز عن القارئ العادي لأنه يمتلك آليات ومرجعيات نقدية، القارئ العادي يقيم النص على أساس أحكام ذوقية تكون في قالب إما المدح أو الذم لما قرأه من نصوص.. أما القارئ الناقد فيحلل الأبعاد الجمالية والرمزية للنص ويقيمه علمياً.

ومن شأن الدراسات النقدية أن تيسر عملية التلقي، لكن لا يمكن أن نلغي أنّ أي قارئ عادي هو بالضرورة ناقد مهما كانت نوعية أحكامه. وهذه المسألة فيما أرى، أي العلاقة بين الكاتب والناقد، لا يمكن الفصل فيها وباب التساؤلات مفتوح ومشروع كأن تتساءل هل فكر الأديب وهو يكتب نصّه بالمتلقي؟ وإن فعل، فهل فكر في قارئ نوعي ونقصد الناقد أم أنه فكر في القارئ عموماً بكل أنواعه؟ وهل الإبداع القصصي والشعري تفكير ومعادلات مضبوطة؟؟ وهل النص مكتفٍ بذاته أم أنه يفكر بما هو خارج عنه؟؟ وإن فكر النص بما هو خارج عنه أليس في ذلك تقييد للإبداع وإخضاع النص لشروط محددة تراعي التلقي وترمي إلى الشهرة والرواج؟ وهل يجعل شرط التلقي من

الإبداع سلعة يجب أن تجد تاجرًا يروجها وأقصد هنا الناقد المجامل وغير الموضوعي، كما يجب أن تجد مشتريًا، وهو المتلقي العادي.

أصبحت هذه الظاهرة طاغية في مجتمعاتنا الآن، وتناولتها الدراسات النقدية الجادة والفلسفية كذلك وهنا أشير إلى أدورنو الذي تحدث عن "الفنّ السلعة"، فهل غاية الكاتب الإبداع أم الرواج والشهرة؟؟ وهل نشهد إنحدار الإبداع في زمننا هذا، زمن المجاملات النقدية والعمليات التجميلية التي يقوم بها النقاد لترويج شاعر أو كاتب ما؟ وهي أسئلة كثيرة تستدعي منا إعادة قراءة مفاهيم كثيرة ومناقشة ظواهر كثيرة كذلك.

كل غثاءٍ سيسقط مع الزمن! هوامش لتداعي قراءة نقدية صادمة

انطلاقاً من الأسئلة التي طرحتها عليّ الأديبة فاطمة نزال في نهاية تعليقها المرّ على قراءتي لنصّ "باب" للأديبة التونسية هالة مراد، التي تقول فيها: هل أصبح وصف هذه العلاقة المقدسة والتوغل في تصويرها بهذا الإسفاف وهذه السطحية أدباً راقياً متحرراً؟ وهل تشجيع هذا التوجه الأدبي يرقى بنا نحن المتلقين؟!

سؤال أطرحه على أستاذي الذي علمني كيف للأدب أن يحمل رسالة وهدفاً نبيلاً قبل أن يكون صفّاً كلمات، وقد عبرت عن صدمتها من "القراءة أكثر من النص" ولا تدري كيف أتفرغ لهذا الهراء الذي أسميته أدباً في نص فاضح لا يحمل في مضمونه إلا إسفافاً وهبوطاً في ذوق المتلقي، مع أنها بدت متفكّة نقدياً مع ما طرحته في المقال من ناحية فنية خالصة؛ إذ تقول: "لا أنكر جزالة اللفظ في النص، وطريقة السرد الرائعة"، لكنها تتساءل عن الرسالة المستوحاة من "هكذا نصوص لا تحمل إلا مضامين إباحية جنسية تتحدر بالذوق العام إلى أسفل سافلين".

أما صاحبة النص هالة مراد فإنها كتبت تدافع عن نفسها وعن نصها بقولها: "أين الإسفاف؟ وهل هناك حرف واحد مغل بالآخلاق الحميدة أو أنه فاضح؟"، وبعيدا عن الجدل الذي دار بين الأديبتين حول النصوص وطبيعتها واهتمام القراء بها أجد نفسي مضطراً للرد أو الكتابة حول الموضوع مبيّناً فيه وجهة نظري في موضوع شائك كمثّل هذا الموضوع.

لا أظنّ أن من قرأ مقالتي حول نص "باب" لهالة مراد، حيث تصور فيه مشهد العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة يشك للحظة أنني أشجع الكتابة المفسوحة في المواضيع الجنسية، لكنني امتدحت النص كونه نصّاً مسبوكاً بعناية مستخدمة الكاتبة أدواتها الفنية لعرض الفكرة، وقد نجحت في التصوير كما قلت وهذا ما أتفق فيه أنا والأستاذة فاطمة نزال، فلا خلاف بيننا في هذا الجانب، وأما أن يكون الموضوع مسفّاً أو مبتذلاً فأقول إنه لا يوجد موضوعات شريفة وأخرى حقيرة أو مسفة في الأدب، فكلها أفكار، يحق للكاتب أن يطرحها بغض النظر عن الحساسية الفكرية التي توحى به مثل تلك النصوص، فهذه أفكارنا نحن البشر شئنا أم أبينا، ويحق لنا التعبير عنها، ويكون المعول على طريقة التناول والأسلوب، ليس هذا الموضوع وحسب، وإنما كل الموضوعات مهما كان اختصاصها وحقولها المعرفية!

وأحبّ أن أوضح هنا مسألتين مهمتين مرتبطتين باعترض أ. فاطمة نزال، الأولى تتعلق برسالة الأدب، وإيحائها أن هذا الأدب يخلو من مضمون معين، أو أن نص "باب" يخلو من مضمون إنساني وفكري ما، والثانية علاقة الشكل وعناصره بالمضمون.

لا شك بأن أي أدب مهما كان فإنه يحمل مضمونا فكرياً ورسالة مصاحبة، ولا بد من هذا المضمون ومن هذه الرسالة حتى الأدب الذي يتحدث عن العلاقات الجنسية، ومنه نصّ "باب" لهالة مراد، فمجرد تصوير تلك اللحظة التي أطلقت عليها أ. فاطمة نزال "اللحظة المقدسة" هو بحد ذاته مضمون فكري حساس يستحق أن يلتفت إليه، نظرًا لحساسيته البالغة، ووقوع كثير من الكتب في عسر الكتابة الناضجة فيه، وبالتالي فهو يحمل رسالة فنية تتمثل في حسن التعبير والتصوير بعيداً عن توظيف المفردات المسفّة وغير الأخلاقية، وهنا يكون النص بشكل عام قد نجح في أول عتبة للوصول إلى ذهن القارئ، فلو افترضنا متلقياً تافهاً جداً وسيئاً، ويبلغ المدى في السوء فإنه يخجل في قرارة نفسه من ذكر الأشياء أو الأعضاء أو الأفعال صراحة، ولذلك تجد التورية نافعة وشافعة، وهذا ما اعتمده الكاتبة هالة وأشرت إليه!

وأما المسألة الثانية وهي علاقة الشكل بالمضمون فإنني وضحت شيئاً منها، وأجد نفسي مكرراً ما قلته أعلاه، بأنّ كل المعاني من حق الكاتب أن يطرقها، ولكن عليه أن يختار ما يناسبها من أوعية لفظية وأساليب مناسبة، وهنا يكون النجاح الذي تحدثت عنه في القراءة التي اعترضت عليها أ. فاطمة نزال، فلا شيء محرّم في الكتابة إلا أن ندعو لباطل أو فاحشة، والكاتبة هالة لم تدعُ لشيء من ذلك، وإنما كل ما قدمته وصف الفعل الإنساني "اللحظة المقدسة"، فهل هذا إسفاف وجهل وتنازل عن الوظيفة الأخلاقية والفنية للأدب؟ وهل كل من يكتب فيه يكتب تحت وهم "خالف تعرف"؟ وهل من كتب في مثل هذه الموضوعات يتخلّى عن القضايا الكبرى التي يحتاجها المجتمع؟ بالتأكيد لن يكون الجواب إلا بالنفيّ لأننا بشر ومن حقنا أن نكتب ما نحن مقتنعون فيه، وليكن رقيبنا داخلياً، وكل غثّ سيسقط مع الزمن، "فأما الزبد فيذهب جفاءً وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض".

قراءة حول القراءة

منجية بن صالح/ تونس

قام الأستاذ فراس حج محمد بقراءة لقصة قصيرة جداً بعنوان "باب" للأديبة هالة مراد ونشر ذلك على صفحته في الفيس بوك، ومع احترامي الشديد للأديبة وإدراكي وقناعاتي الراسخة بحرية التعبير إلا أنني أسمح لنفسي بالردّ على هذه القراءة من نفس المنطلق، والقراءة على القراءة التي سأقدمها هي رد على آراء الأستاذ فراس حول الموضوع، وهو موقف مبدئي، وليس أدبياً فمن حق الأدب أن ينطرق لجميع المواضيع المتاحة وغير المتاحة، لكن هل من حق الأديب أن يخالف المبادئ والقيم الإنسانية؟ كل كلمة تكتب وتنتشر على الإنترنت هي رسالة مشفرة يتلقاها القاصي والداني على اختلاف المستويات والفئات العمرية.

أعتقد أنه لا بد من أن يسأل كل منا نفسه ما وقع ما أكتب على مختلف الأعمار من سن العاشرة حتى الشيخوخة؟ لماذا أكتب؟ ما هي رسالتي؟ ما مدى مسؤوليتي إزاء ما أكتب؟ إذا أجبنا بصدق على هذه الأسئلة وبمسؤولية ووعي فإننا سنكون بخير ونستطيع أن نقيّم ونقوم ما نكتب.

يقول الأستاذ فراس:

(لا أظن أن من قرأ مقالتي حول نص "باب" لهالة مراد، حيث تصور فيه مشهد العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة يشك للحظة أنني أشجع الكتابة المفسوحة في المواضيع الجنسية، لكنني امتدحت النص كونه نصاً مسبوكا بعناية مستخدمة الكاتبة أدواتها الفنية لعرض الفكرة).

ما يعرفه الجميع أن الكتابة في حد ذاتها هي شكل ومضمون وأن استثناء أحدهم يخل بالعملية الأدبية ويسقطها هذا أولاً

وثانياً: أنت تناقض نفسك عندما تقول إنك لا تشجع الكتابة المفسوحة في المواضيع الجنسية ثم تقول: (فأقول إنه لا يوجد موضوعات شريفة وأخرى حقيرة أو مسفة في الأدب، فكلها أفكار، يحق للكاتب أن يطرحها.....) ثم تقول (فلا شيء محرّم في الكتابة إلا أن ندعو لباطل أو فاحشة.....) أقول لك بصراحة إن هذه الكتابات تدعو لإثارة غريزة الحيوان عند الإنسان وهناك الكثير من الشباب والمراهقين (الكبار) والصغار لا يستطيعون التفريق بين فعل القراءة والفعل على الأرض مهما كان، فأين هي مسؤولية الأديب إزاء المجتمع بمختلف أطيافه وأمراضه وعمله؟

ثالثاً: أما من ناحية حسن سبك القصة والأسلوب فإنني أقول: إن الناظم للشعر ليس شاعراً، هذا ما يقوله الشعراء، لست أنا وإن قسنا على هذا المنوال فإن الكاتب لا يمكن أن يكون أديباً.

رابعاً: ما هو المضمون الفكري والقيمة الأدبية التي أضافها النص للمتلقي؟ وما عبرتم عنه باللحظة المقدسة أقول إن قدسية المشهد لا يمكن أن يحتوبها كلام ولا أن تعبر عنها كلمات لأنها قاصرة مهما كانت براعة الكاتب فلن تستطيع الكلمة احتواء المعنى وما حدث في القصة هو تصوير مشهد عملي خالٍ من أي قدسية وهذا المشهد يشترك فيه الإنسان مع الحيوان وكل مخلوقات الأرض، فأين هو الإبداع الفني؟؟

خامساً: هل الكتابة الناضجة هي التي تتعرض لمشاهد جنسية بأسلوب جميل ومسبوك؟

سادساً: تقول أيضاً (وهنا يكون النص بشكل عام قد نجح في أول عتبة للوصول إلى ذهن القارئ)، ما هي الإضافة الفارقة التي لا يعرفها المتلقي وحصلت له بعد قراءة النص؟

سابعاً: تقول (ومن حقنا أن نكتب ما نحن مقتنعون به، وليكن رقيبنا داخلياً، وكل ما هو غثاء سيسقط مع الزمن، "فأما الزيد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض".)

الرقيب الداخلي إن لم يكن ملتزماً بهدف ومبدأ وقيمة إنسانية ترسخ إنسانيته وقيمه على أرض الواقع الأدبي والأخلاقي والاجتماعي فعدمه أقرب من وجوده..... أما الغثاء فأنا أشاطرك الرأي، فهو إلى زوال وهذه سنة الخالق في الخلق ليس لنا فيها دخل.

هناك مثل فرنسي يقول لمن يريد أن يحدث ضجة عند دخوله إلى المكان أنه يكسر باباً مفتوحاً حتى يدلل على قدرته تحدي الصعاب وإبداع طريقة جديدة ومبتكرة للتطرق إلى مواضيع قديمة قدم التاريخ الإنساني، وهذا يجعلني أقول: إن الإبداع الحقيقي هو أن تشعر أن لديك مخزوناً فنياً إبداعياً لا تعرف كيف تصل إليه وتجد نفسك أمام باب مغلق وليس له قفل ولا مفتاح، فعبقرية الأديب والمبدع هو أن يكتشف ما وراء الباب ويخترع قفلاً ثم مفتاحاً حتى يجد كنزه المنشود.

اعتدائي للجميع وحرية الرأي لا تفسد للود قضية كما أشكر الأستاذ والناقد فراس على رحابة صدره مع احترامي الشديد لقلمه، فأنا من المتابعين لمقالاته النقدية وإننا هنا ليتعلم بعضنا من بعض،

فالكمال لله وحده!!

باب: قصة حدثت لكل إنسان

الوائق طه/ فلسطين

أتيح لي الاطلاع على كتاب "ملاحم من السرد المعاصر" للمؤلف الناقد فراس عمر حج محمد قبل نشره، وُضع فيه قراءات نقدية لقصص قصيرة جداً، وومضات لعدد من الكُتّاب، ولم يقف فيه عند رأيه فيها، بل أدرج نقاشاً حصل عبر موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك لنصوص بعينها، مثل نص (باب) للكاتبة التونسية هالة مراد.

نقدٌ كثير قرأته للقصة القصيرة جدا "باب"، تناول كثيره طريقة الكتابة والإبداع فيها، والحبك والسبك والمقاربة والتورية إلى آخر ذلك.

لكن بعض النقد المُنصب على "رسالة النص" والاحتجاج بالقيم وأعمار القارئین أثار حفيظتي كثيراً، فمن احتج من الناقدین بأعمار القارئین نصّب نفسه مُريباً، ورقبياً يختار لنا ما نقرأ وما يناسب أعمارنا، وأُعيبُ عليه ذلك، إذ يُلغِي إدراك العقل، ومبادئ القارئ، وما يختاره، وما يرسم لنفسه من حدود حتى وهو يتلقى فيضَ جُرأة جديدة عليه، كما إن من يحتج بهذه النقطة، أجد طعمًا مرًا لفكرته هذه يجعلني أظنه أقل رغبة بمنح الحرية من غيره، ما يثير مخاوفي من تركيبته الفكرية.

قرأت رواية العراب للإيطالي ماريو بوزو ولم أتجاوز الثالثة عشرة من عمري، كانت رواية كبيرة عليّ، عرفت منها لأول مرة المافيا الإيطالية، والكثير مما هو ممنوع في وطننا العربي، لكني ببساطة، لم أكن حيواناً صغيراً أرعَن تَلَقَّف ذلك المقروء وانكبَّ مُهتاجاً فقط على ما فيه من مشاهد ساخنة، وحصري حينها في تلك الخانة، تجنُّ على جيل كامل لا يُمنح الثقة إلا مئة لا تليق ببنائين للعقول والنفوس الصغيرة.

أما من احتجَّ على النص من زاوية القيمة والرسالة، فلم يُعجبني، وما فعل شيئاً سوى أنه أخضع النص لزاوية واحدة يرتكز عليها كل المجتمع المسلم، مع أن الكاتبة تكتب لكل المجتمع العربي، والعالمي إن أمكن، ومع أن الفعل الأساسي الذي يخشونه، الحديث عن الجنس بما فيه من ميكانيكا، شيء غير مجهول للعامة، ودرسه الجميع في حصص العلوم، والأحياء!

ما سبق ليس دعوة لممارسة الرذيلة، ولم يحمل رسالتها، فبكل بساطة، النص من أوله وآخره مشهد يحدث من ممارسي الحب المُباح على حد سواء مع من يمارسونه رذيلة، ولم يُخصص لجهة دون

أخرى، هذا ببساطة، إن طرقتنا السؤال المباشر (لماذا يستند هذا النص على تلك الحركات الميكانيكية للعملية الجنسية؟).

لكن، أليس للنص السابق، بعيداً عن جمال الأسلوب ورشاقته وإبداعه، رسالة؟ أليس الباب الأثني، وراء حياة أخرى مختلفة، أليس الفاصل بين مكانين وحياتين، حينما قرأته أحسست بأن المجهول وراء انفتاح الباب هو كل ما نحن مُقدمون عليه من حياة، وإلا لماذا اختارت الكاتبة عنوان (باب) لقصتها القصيرة؟ لم لم يكن العنوان (مفتاح) أو حتى أي شيء آخر؟ إن الباب هو مدخلنا للأشياء، والفاصل بين مرحلتين نختلف في كل منهما، ونصبح بعده، أشخاصاً آخرين، أو على الأقل، نعيش ظروفًا وبيئة وعهدًا، ومشاعر والتزامات مختلفة، إن ولوج الباب وفتحه قرارنا المصيري، كيف ننفذه بعد أن نتخذه، والإام سيفضي بنا.

هذا على الأقل ما شعرت به ضمن ما وجدته من النص، لا أعتبره نصاً مشيناً، ومن كان منّا يعتبر البوح به رذيلة، فليحاسب أمه وأباه حين اقترفاه إنساناً بنفس الطريقة، وليتراجع عن الاحتفاء بحضوره إلى الحياة في مشهد مماثل سبق ميلاده حين أعلن عن تحول الزيت إلى كائن، يحمل حياة تخصه، وربما تُفضي به لأن يصير كاتباً ذات يوم.

القسم الثالث:

● قراءات حول قصة "رغوة في البال"

- قراءة شريف الجهني
- قراءة مصطفى عيد
- تعليق آخر لشريف الجهني
- رأي للدكتور عابد خطّاب.
- رأي للأديبة فاطمة نزال

● قراءة مقارنة بين قصتين عن العطر للروائي

المصري فؤاد نصر الدين

رغوة عظيمة في المختبر

قراءة في نص "رغوة في البال" للكاتب فراس حج محمد

شريف الجهني/ مصر

أولاً: النص

رغوة في البال

كنا ثلاثة شخوص؛ أنا وظلي والوقت، تصارعنا على إنجاز العمر بأقلّ التكاليف، فانتبه الظلّ لمكيدة محققة، فغادرنا، ليحفر سخريته بعيداً عن شبحي المسجي على ناصية الوقت!

ثانياً: القراءة

"الظلّ لصّ يسرق السعادة ومن يعيش بظله يمشي إلى الصليب في نهاية الطريق"/ صلاح عبد الصبور.

هذا النص مرهق!! ولكن رغم ذلك يغريك بقراءته عدة مرات، يدعوك للتأمل والانزواء بعيداً أنت وهو وكثير من الشجن، الظل بمعناه الشامل هو ظلمة الفجر ما قبل إشراقه أول شعاع شمس، أما المعنى العام هو خيال الشخص في اتجاه سقوط شعاع الشمس .. ثلاثة أشخاص في النص شخصية حاضرة، واثنان مستحضرتان من رحم الشخصية الحاضرة، هو "الثلاث" مستتب من أصل واحد، الوقت و"أنا" والظل، هناك علاقة وثيقة وتاريخية بين الظل والوقت، فقديمًا كان يستخدم الظل في حساب الوقت، وانسحاب الظل يعني انسحاب الوقت... إذن الاثنان واحد، والظل والشخص مترابطان، ينسحب الشخص ينسحب معه الظل، والظل مثل الصديق، لكنه صديق غير وفي.. فكما قال الشاعر "كنت كظلي تتبعني تمشي معي في النور وفي الظلام تدعني"، النص هو حالة من الصراع الديناميكي يبدأ من العنوان (رغوة في البال)، فالرغوة لا تنتج إلا عن حالة من الحراك المستمر فتتوالد تلك الرغوة فينتج عنها هذا النص "الميتافيزيقي" البديع، النص بدأ بفعل ماض "كنا" ليمهد لحالة التغيير التي ستطرأ على الشخصيات الأربع، نعم لم أخطئ في كتابتها أربع شخصيات ... لله درك يا فراس ما هذا النص العجيب!!! ما علينا...نعم أربع شخصيات بعد أن كانوا ثلاثة، أنا + ظلي + وقتي + شبحي المسجي ..

النص حالة من افتقاد الذات افتقاد الهوية، لكل إنسان طموحات وأحلام يرغب في تحقيقها بأقل الخسائر، لكن تنكسر أحلامه على صخور الواقع، وتدبح على مقصلة الوقت، فالأحلام تشيخ وتمرض وتموت أيضاً، صراع أبدي تاريخي ممتد وسيستمر، لكنه يتمتن ويتطور أيضاً كالفيروس، يقول الفيلسوف غيرغن (عندما نحدد حقيقة ما في أنفسنا، نتداعى من دواخلنا أصوات متعددة مشككة وربما ساخرة أيضاً)...

ناصية الوقت هي بمثابة هامش الحياة التي ارتضت الشخصية المحورية قهراً أن تتزاح إليها، النص أبهرني من حيث لغته المتسقة المتناسقة مع الفكرة العامة من أول كلمة في العنوان حتى القفلة التي تحمل دهشة مزدوجة هادئة لا تخمد في لحظتها، لكنها تشتعل مع الوقت فمثل هذا النص كلما غذيته بالتأمل والتفكير اشتعل في رأسك، ولن نقابل مثل هذا النص "الجوهرة" كثيراً، فهو لوحة لفنان عالمي كلما مر عليها الزمن زادت قيمتها، حالة خاصة جداً انتابت الكاتب، فأخرجت هذه التحفة السردية العميقة المعنى، فلن نستطيع الاستمتاع به دون أن نستحضر ثقافات عدة وآلام ومضنيات يحياها المثقف العربي، لو بقيت لي كلمة أقولها، وبدني مقشعر من روعة هذا النص الذي لم أرتو منه بعد، سأقول أبدعت يا فراس ثم أبدعت ثم أبدعت.

رغوة فراس حج محمد في المختبر

مصطفى عيد/ مصر

في العادة يأخذني الكاتب إلي نصوصه، لكنني هذه المرة، أخذتني (رغوة فراس حج محمد) للبحث عنه، الحق أقول: أجبرتني، رغم أنفي أن أذهب إلي فراس حج محمد، هذه الرغوة أصابتني بالعجز والإرهاق، والتذلل، وأنا أحاول الإمساك بها.

كتب المبدع المتنوع الأستاذ فراس حج محمد، نصًا غير عادي في كلماته، وفكرته، وأدواته، يقول:

رغوة في البال

كنا ثلاثة شخوص؛ أنا وظلي والوقت، تصارعنا على إنجاز العمر بأقل التكاليف، فانتبه الظل لمكيدة محققة، فغادرنا، ليحفر سخريته بعيدًا عن شبحي المسجي على ناصية الوقت!

هوهوهوهو، يا لله، يا لله، ما هذا؟ عزيزي القارئ، لا تتعب نفسك في الإحاطة بالنص، فقد سبقني المبدع الأستاذ شريف الجهني بزيارة النص في قراءة بديعة، عميقة، وسجل في النهاية، شهادته قائلاً:

(هذا النص مرهق! ولكن رغم ذلك يغريك بقراءته عدة مرات)، ويقول الجهني أيضاً: (النص أبهرني من حيث لغته المتسقة المتناسقة مع الفكرة العامة من أول كلمة في العنوان حتى الفقرة التي تحمل دهشة مزدوجة هادئة لا تخمد في لحظتها ولكنها تشتعل مع الوقت فمثل هذا النص كلما غديته بالتأمل والتفكير اشتعل في رأسك، ولن تقابل مثل هذا النص "الجوهرة" كثيراً، فهو لوحة لفنان عالمي كلما مر عليها الزمن زادت قيمتها، حالة خاصة جدا انتابت الكاتب فأخرجت هذه التحفة السردية العميقة المعنى، فلن تستطيع الاستمتاع به دون أن تستحضر ثقافات عدة وآلام ومضنيات يحياها المثقف العربي، لو بقيت لي كلمة أقولها، وبدني مقشعر من روعة هذا النص الذي لم أرتو منه بعد، سأقول: أبدعت يا فراس، ثم أبدعت، ثم أبدعت)

أترى عزيزي القارئ أي رحلة سنبدأ؟

إن كنت تعول على تذوق النص بأن تفهمه أولاً، فلا ترهق نفسك بقراءة هذا المقال، لأن جماليات النص، هي مثل الورد الأحمر والأرجواني والأبيض، البنفسجي، وأصص الزرع، وامتداد البصر على مساحات شاسعة من الخضرة، والأنهار، ثم يتساقط المطر زخات زخات، فتشعر على الفور بالراحة،

والسكينة، من الورد، والخضرة، وزخات المطر، دون أن تعرف يقيناً، كنه هذا الجمال، وأبعاده، ولماذا سكنت نفسك، وأنت تترىض في هذه البقعة المتناثية، هناك على أطراف البسيطة، يحوطها الجمال والجلال.

هذا هو بالضبط نص فراس وجماليات النص والأثر الذي يتركه.

تعودنا في الحياة، وفي النصوص الأدبية أن نفهم الشيء أو النص أولاً؛ لنتذوقه ونستمتع به، لكن هذا النص (الجوهرة) حسب وصف الجهني، لن تدرکه كاملاً، ليس قصوراً من قدرة الكاتب فراس على توضيح المعنى، ولكن هي قدرة فراس على أخذ المعنى في النص إلى أبعاد، وآفاق أرحب، وأوسع، ربما تعجز قدرتنا العادية، وبصيرتنا علي اللحاق به، إنه نص يأخذ من النفس البشرية، ونحن البشر لم نتعرف علي أنفسنا جيداً بعد، فالعمق والجمال، والأبعاد في النص، هو نفس عمق وجمال وأبعاد وغموض النفس البشرية، التي قيد لها العلماء آلاف النظريات، وما زلنا لم نحط بعد بأغوارها.

نصيحتي لأصدقائي إذا أردت استكناه معنى ما، نصاً ما، تمهل، وقم بتفكيكه، إلى جزئيات، وتفصيل، وقم بتفكيك الجزئيات الي جزئيات، وقم بتقسيم المقسم، وهكذا بهدوء وروية؛ لعلنا نستطيع فهم شيء ما من جماليات النص.

بداية، علينا أن نُسلم صاغرين، أن كاتباً مثل فراس حج محمد، يقصد تماماً كل مفردة كتبها، وكل علامة ترقيم وردت في النص، بما فيها علامة التعجب التي أنهى بها النص:

لنبدأ من هذا العنوان (رغوة في البال) رَغْوَة: جمع رَعَوَاتٍ ورَعَوَاتٍ ورَغَاوٍ: رَيْدٌ يعلو السائل عند غليانه أو رجّه أو ذوبان شيء فيه"، رغوة الصابون، البحر، ... والرغوة، هي فقاعة هلامية تتشكل، وأحيانا تتلون، الرغوة هي أثر هسّ، رخو، يتشكل، من سائل محدّد (لبن، ماء البحر...)، الرغوة إذن هي الأثر الهلامي غير محدد الملاحم الذي ينتج نتيجة هزّ، رجرجة، أو غليان السائل.

في تقديري، إنّ السائل هنا هو تلك النفس البشرية، التي تكدح في الحياة، وتندافع في معركة البقاء، بين الأنا والهو والأنا العليا، بين ما نريد وما نلقاه، الرغوة: في نص فراس هي الحصاد الذي نحصدّه في الحياة.

وتلك الرغوة الهلامية، الهشه، (في البال). كيف تكون تلك الرغوة في البال، في بال من؟ في بال الكاتب، الكاتب يحصر تركيزه، على هذه الرغوة، وهي في باله، لأنها خلاصة معاناته وأحلامه،

وأمانيه، ونجاحاته، وإحباطاته بالأحرى في البال، فهذا العنوان في تقديري يشي بمعاناة الكاتب، وألمه، فكل شيء ربما أصبح لا شيء.

الكاتب كما قال المبدع الجهني كتب هذا النص تحت حالة خاصة جداً، كنت أتمنى أن أعرف من هو فراس حج محمد، ما هي تجاربه ومعاناته الشخصية، تلك التي شكلت تجربته الإنسانية، وجعلت نتيجة هذه التجربة الإنسانية، مؤلمة إلى هذا الحد، إلى حد أن يختصر الإنسان أحلامه وكيانه الإنساني الاستثنائي بمجرد رغبة، مجرد ورقة خريف صفراء، تظل عالقة في الغصن، تقاوم البرد والريح والمطر، والزمن، وفي النهاية يُنهكها كل ذلك، وتصاب بالوهن، وتستسلم وتسقط: ورقة صفراء ضعيفة، لتخلي مكانها، لبرعم جديد، لتكتمل دورة الحياة.

هذه المعاناة الإنسانية، عناصرها، تجربة حياة تتكون من (أنا، الظل، الوقت)، أنا ذلك الطفل الصغير الذي كنته، تلك الأحلام الكبيرة لتغيير العالم، وتحقيق الذات، والظل: هو ذلك الأنا الرقيب لنفسي، ولكن ذلك الرقيب أكثر حكمة وتعقلاً، ربما هو النفس اللوامة، وربما هو ذلك المعلم الذي ينفصل عن ذاته، ليوجه، ويلومه، ويقمه، ويرسم له الطريق، وهناك الوقت: الزمن الذي يقول لنا جميعاً، ها هي أصول اللعبة، عليك أن تحلم، وتسعى لتحقيق أحلامك، وهناك العوائق والاختبارات، الوقت هو أصول اللعبة، الذي يطلق صفارة البداية، وصفارة النهاية، وعلبك أيها الإنسان أن تتجز ما أردت، في الوقت والزمن المحدد لك. والكاتب هو ذاك الإنسان، أنا وأنت عزيزي القارئ الذي يعيش تحت نير واحد هو: (تصارعنا على إنجاز العمر بأقل التكاليف) ذلك هو التحدي الأعظم لنا جميعاً، هي الحكاية، حكايتنا التي لخصها الكاتب ببراعة (إنجاز العمر).

الظل ذلك الأنا الرقيب، الظل ذلك الحكيم الواعي انتبه لمكيدة محققة: أنت مسكين أيها الإنسان، أنت عاجز، أنت تحرث البحر، ما نبغيه لا نلقاه، وما نلقاه لا نبغيه، الظل هو الأنا العاقلة، التي تدرك الحقيقة مبكراً، لن نغير العالم، لن نحقق أحلامنا، لسنا قادرين حتى على تغيير أنفسنا، لهذا انفصل الظل، تخلى عنا مبكراً، ذلك الظل العاقل الذي أدرك المكيدة مبكراً، انفصل ليحفر سخريته: لا يقدر على السخرية إلا الحكماء، هذا الظل الأنا العاقل الحكيم أدرك المكيدة مبكراً فانفصل ليحفر سخريته قريباً من ذلك الحلم الضائع، وتلك الخيبات التي أصبحت جسداً، شبحاً، ميتاً (شبحي المسجي علي ناصية الوقت!) انتهت اللعبة، انتهى وقتك أيها الإنسان، نفذ رصيدك، انتهى وقتك وفشلت في تحقيق أحلامك، هذه الأحلام أعدمتم على ناصية الوقت، والزمن...

النص مرهق، ولأنه مرهق هو جميل، وجماله أنه يغوص في أعماق النفس البشرية، والنص مرهق، لأن استكناه النفس البشرية مرهق، نتصرف أحياناً عكس ما نريد، نكون إجابتنا: نعم أنا بخير، وأنت تتمزق من الألم، تلك هي النفس البشرية المعقدة، الممزقة بين مفردات الوجود.

في رواية الأخوة كارامازوف لدوستوفسكي، يعبر الكاتب عن شخصية الأب كارامازوف أنه يهوى تمثيل أدوار هزلية، كأن يبكي ويضرب الأرض برجليه غاضباً، ويهرف بأشياء وضیعة، ويهاجمك، ليستندراً لعنة الآخر عليه، وعندما تلعنه، يبكي مرة أخرى وهو مستمتع بتمثيل دور الضحية، أرايت أي غموض وتعقيد والتباس، هي النفس البشرية؟!

الكاتب الأستاذ فراس حج محمد اقترب بهذا النص من كتابات كبار كتاب الأدب، في استكناه تعقيد وعذابات النفس البشرية، والكاتب بروحه المعذبة، التي شفت، وحلقت، استطاع أن يخلق بروح النص الي آفاق بعيدة، بدت لنا نحن القراء، بعيدة بعيدة، عن مداركنا، وروحنا، فبدت لنا معقدة، ومرهقة، لا لشيء إلا لأننا نحن لم نخلق مع روح الكاتب إلى الوجود الملهم الغامض الذي لا يتكشّف سحره، إلا للخاصة، بل خاصة الخاصة.

حبي وتقديري للكاتب الإنسان فراس حج محمد الذي اختبر من خلال هذا النص معاناة الإنسان التي تجعله في مقام الأنبياء، والقديسين.

الجهني مرة أخرى مع نص "رغوة في البال" بعد قراءة مصطفى عيد

جميل صديقي ما كتبت، دائما ما أقول من السهل أن تكتب، لكن من الصعب أن تقرأ وتستوعب وتترك، فكم من صاحب قلم لا يعرف كيف يقرأ نصا أدبيا قراءة صحيحة، كتبت قراءتي عن هذا النص البديع وأنا أحتسى قهوتي الصباحية فأنتهيت منها ولم أشعر بمذاقها لأن ذهني كان مشغولا بهذه التحفة السردية، صديقي فراس أنت مدين لي بفنجان قهوة، وربما نشرها ثلاثتنا على مقهى في بيت صفاقا أو الساحرة الشرقية أو الجديرة ذلك بعد أن تتحرر قدسنا السليب من يد المحتل العاشم.

قرأت هذا النص على صديق لبيب بعد أن فرغت من كتابة قراءتي فقال لي هذا النص لا يكتبه إلا مصري أو فلسطيني، نعم قال هكذا وصدمني بفراسته المعتادة، وعندما حكيت هذا الأمر لأخي فراس قال لي: ربما لأن الهم واحد أدركت مغزاه وأحسنتم قراءته، نعم همنا واحد .. مشترك .. القضية واحدة ولو اختلف نوع المعاناة لكنها تمس قلب كل مصري، رحلة البحث عن الهوية البحث على الذات، نعم، القمع وكبت الحريات يجعلك تشعر أنك بلا وطن حتى ولو كنت في عقر دارك بين أهلك وأحبائك.

بعد ثورة 25 يناير كنت أسير في الشارع وأفخر أنني مصري .. إحساس بالفخر لم ينتابني من قبل إنها الحرية، الوطن هو الحرية، قلت في إحدى قصائدي، وقد انتابتني حالة من الفراغ النفسي أشبه بما مرّ به أستاذ فراس أثناء كتابته هذا النص. قلت:

اغتراب

للمسافر شهقة كالحطام المشتعل

والحصان المرتحل يرتجف.. يرتعد في الفلاة ويندثر

تفرغ النهارات المؤججة بلهب من فراغ

للجبال رؤوس تلتقي والقواعد تتنأى عن بعضها وتبتعد

تجترع صبر المرارات المحنظة بسم أسود منذ كان مخمر في

المصدر

عاص جوادك فك عنك المقود

عد للبلاد وغادر اليأس وعش مثلي أنا

ولهان تنظر للسماء وللثرى عد للربوع
 مشتاق للوطن المسجى إنما تأبى الرجوع
 ظمآن والبئر المطهر يرغبك
 تخشى الرواء أم أنك تخشى الوقوع
 ما عاد نجمك يهتدي بك أو إليك
 تابع مسيرك إنني رمت اعترافاً... أنني نفسي أخادع
 فارتحالك متسع.... متسع
 ارتحالك ليس أرضاً أو سماء
 ارتحالك عبر أغوار بقلبك في كل ركن خيمة. ونيران.... وبيت
 من خواء
 ذات مساءً قلت لي وصراحة أن المدن كل المدن تأبى خطاي
 وتستجير

أمشي بها متخبطاً وكأني شيخ ضير

ويوم بعث الله للمتغربين آتى أنا على رأسهم ولهم أمير

كن مثل أنت ولا تكن مثلي أنا فإنني لك اعتذر لك اعتذر

هي ذات الحالة ولكنها خرجت شعراً، وبعد كتابتي لقراءة عن هذا النص قلتها صراحة إنني لم أوف لهذا النص حقه، وجئت أنت لتتلج صدري وتكمل ما بدأت، فالنص يحتمل، ويستحق الاحتفاء به، وقلت على هذا النص أنه "مرهق" لأنه يجبرك على قراءته من داخلك، فتلبسك نفس الأوجاع، ومن هنا يأتي الإرهاق المحمل على أجنحة الشجن... وما أعجبنى في حذوك هذا أنك ساهمت في أن تقدم رسالة أننا لا نلتف كالذباب على الرديء من النصوص، بل نثمن النفيس ونقيمه، من وجهة نظرنا، ونحاول أن نعطيه حقه، فأنا لا أنظر لاسم الكاتب أو نوعه لكن أحاول أن أنظر للنص نظرة مجردة بغض النظر عن كاتبه وأراك تفعل ذلك.

أقاوم شهوتي النقدية وأنا أكتب تعليقي فالقلم ينحرف مني ويعويني أن أكتب عن النص أشياء أخرى.. أود أن أشرك على لفتتك الراقية فلم يثنيك عن كتابة رؤيتك أن هناك من ترك توقيعه قبلك بل تفاعلت تفاعلاً جميلاً ثرياً أضاف للنص أبعاداً أحر من الجمال.. تحياتي صديقي العزيز.

وأما الدكتور عابد خطاب فكتب معلقاً على هذه القصة القصيرة جداً:

حالة غريبة تتناوبى من وقت لآخر.. حين أصادف نصاً أراه عبقياً لدرجة "الإخراس"! هل تعرفون ما أقصد بدرجة الإخراس؟؟

هل الدرجة التي تحس عندها أنه لا كلمات توفى المعنى الذي تريد أن تعبر عنه حقه! تحس أن عليك أن تكتب كثيراً جداً... نصاً مطولاً، حتى يمكنك أن تغطي بعض أجزاء النص وتصف مكنون ما تحس به نحوه!!!

نص فلسفى عميق لا تخطئه العين المدققة... يقذف بقارئه لمناطق اللاوعى، ويسبح به داخل الأغوار الإنسانية بعمق وتؤده... حيث تشتد الظلمات فلا تجد لك ضوءاً يهديك سواء السبيل أحياناً...

أحس أن الاضواء المتلائة حولي، الألوان الصاخبة، والأصوات الزاخرة تهدر بلا هوادة... أحس كل ذلك كالفيلم البعيد عن الواقع...

فأبحث عن الحقيقة التي أفنقدها فى كل ذلك، فلا أجدها...

لأرتد لداخل الغياهب الداخلية لدي أبحث وأغوص فأثوره... وأغيب.

نصٌ قوى وقفت أمامه متبتلاً، لا أقوى على النطق، فكنت كمن رفع عنه غطاءه فجأة، فأحس كأن بصره اليوم حديد.

فهل يجدي الحديث؟؟

لم يشجعنى على التعبير عن كل ذلك غير الصديقين الحساسين الجهنى وعيد... فكانا ضوئى الذي استدفئى به فى صقيع رحلاتي الداخلية فى نصوص كهذا...

دمت سيدي الكاتب... ودام إبداع الحبيبين الجهنى وعيد، فرما لم أجد من يماثلهما فى رقيّ الحس على طول العمر كثيرين.

كما كتبت الأديبة فاطمة نزال حول القراءة النقدية والنص:

رغوة فى البال وكأى رغوة كما تفضل الأستاذ الجهنى لا تأتي إلا بفعل الحركة، وليست أي حركة، بل هي فوران وغليان وفوضى تعتمل في جسد الأنا الذي يشكل ظله الوقت.

أنا دون ظلي وحيد تعيس، وظلي يحكمه الوقت الذي يحكم تعاقب الظلمة والنور.

والشبح صديق الظل وملازمه أي دائرة مغلقة هذه التي أدخلنا نتخبط فيها الكاتب فراس عمر؟! هي ارتباك وضياع الأنا ما بين الوقت الذي نسرقه فيسرقنا ويسرق ظننا وحتى شبحنا. الوقت سيدنا ونحن عبيده، الوقت ذلك المجرم الذي يجري هارباً منا لا يتوقف ونحن نلاحقه وسنبقى كذلك إلى أن تتمدد الأنا بلا حراك، تسكن الرغبة ويعود الظل إليها، ولا يبقى أمام شبحنا إلا الانصياع والسكون في قمم هو جسد الأنا مسجى في لحد. دمتما مبدعين، فتحتما آفاقاً للخيال ليخلق على جناح نص وقراءته!!

العطر بين حنينين

قراءة مقارنة في قصتين عن العطر

الروائي فؤاد نصر الدين/ مصر

أولاً: القصة

العطر القاتل! / فراس حج محمد

اجتمعت عليه أربع نساء وهو يبكي... شعر بها قادمة، رفع رأسه متوسلاً إليها، فضربته بقطعة حديد كسرت ربايعته، وانطلقت مقهقهة.. طأطأ رأسه، أنته الثانية، خفق لها قلبه، واستشعر شيئاً من أمان، نظر إليها باكياً مكسوراً، صفعته بيدها، ووخزته بمخراز حاد، فانفجر خداه، وانطلقت تغنج كالطاووس، توزع رائحتها من دمه على جسمها المتبرج من دمائه!

تدلى رأسه أكثر، شعر بالحنين لامرأة كانت تأتيه ليلاً، تمنيه الأمان، جاءت.. كأنها هي، تلبس لباسها الشفاف، ذلك الذي كانت تأتيه بها في الحلم، رفع رأسه غير مبال بألم الضربتين... مسح الدم عن وجهه واستبشر.. وفي يدها إبريق أنيق من الماء، فرح، كمن لا يفرح مخلوق على وجه الأرض، اقتربت منه، وحفرت على خده بأظافرها "أكرهك"، ولطمته بما معها من الماء الأجاج، شعر كأنه في جحيم، عَضَّ على شفته العليا حتى كاد يقطعها من شدة المصابرة. تذكر ماضيها، استكان، وطأطأ رأسه مرة أخرى.

أخذ ينزف نفساً نفساً، شعر بالعطش والتعب والجوع، والألم يشند ويشند، حتى إذا شارف الليل على أن يغرق في السديم، أنته الرابعة، لم تتكلم معه، ولم تصفعه، ولم تضربه...

أنت ومعه عاشقها الجديد، تناولت من جيبه قارورة عطر فاره، وعطرت وجهه المخدد بالدم، استسلم لوجع كبير، ولم يعد يفكر بأن يرفع رأسه ثانية!!

عطر/ للكاتبة المصرية أمينة خليل

للذكرى رائحة ترتبط بالمكان والزمان... ولكل زمان ذكرياته، روائحه ومكانه... تتبدل الأماكن يأتي أشخاص ويذهبون وتبقى رائحتهم معي، ملتصقة بي... يسألني كثيرون، ما اسم عطرك؟؟ هل هو باهظ الثمن؟ لماذا حين نتركك يبقى عطرك معنا؟؟ وكلما بعدنا، زاد عبقه؟؟ أجبت... بالفعل، عطري ينتشر كلما زادت المسافات، عطري اسمه (حنين).

ثانياً: القراءة النقدية

قصتان عن العطر... نشرتا في وقت واحد هنا بمجموعة القصة القصيرة جداً في المختبر؛ قصة "حنين" للكاتبة أمينة خليل، وقصة "العطر القاتل" للكاتب فراس حج محمد، وشتان بين العطرين؛ عطر الحب والحنين وعطر الانكسار والذل.

في قصة أمينة خليل تحن البطلة إلى مواضعها، أماكنها، أشياءها، وفيهم تشتم رائحة لا يشمها غيرها هي فقط التي تعرف رائحة هذا العطر الذي ييوج من الأماكن والأشياء، إنه عطر الحنين الذي تشناق إليه دائماً وتحلم باحتضانه وتقبيله، فالأشياء لدى أمينة خليل لها أحاسيس كما لها وجود، الأشياء عند المؤلفة متأسنه، تعيش معنا وبيننا لكنها لا تصاحب إلا صاحب الحنين... و...

أما عطر فراس فهو عطر قاتل، ولمن؟ للرجولة والفحولة فالنساء يتكالبن على البطل ويضربنه حتى يسيل دمه ومع ذلك وكما عند أمينة خليل هناك الحنين؛ فالبطل شعر بالحنين لامرأة كانت تأتيه ليلاً... حنين مختلف، حنين جنسي بعيداً عن الأماكن والأشياء، لكن يبقى العطر عاملاً مشتركاً، فعطر أمينة الذي يسأل الناس عن اسمه هو الحنين، وعطر فراس العطر القاتل صنع من الحنين وأي حنين؟ إنه الحنين إلى المرأة، ذلك الحنين الذي ازداد يوماً ما فانقلب إلى انتقام حين تكالبت عليه النساء امرأة وراء الأخرى يضربنه ضرباً مبرحاً، ضرباً دمويّاً، يقضى على ذكورته المتباهي بها دون أن يعلم بها أحد سواه، إنه توهم بعشق كل النساء، ولم يفق من هذا الوهم الذي أخفاه المؤلف عنا إلا لما أنته إحدى عشيقاته مع رجل آخر ومسحت على جرحه من قارورة عطرها!! ترى هل هو عطر الحنين أم عطر الكراهية، لا، بل هو العطر القاتل...

قصتان ولا أروع في موضوع العطر والحنين جاءتا في زمن واحد بلا اتفاق أو ترتيب فأمنية تعيش بين مصر وفرنسا، وفراس حج محمد يعيش في فلسطين، والعطر يعيش بيننا في كل بلدان العالم، وهذا هو جمال الإبداع الإنساني.

فى القستين تفاوت فى اللغة والديناميكية القصصية وفنيتها؛ فأمنية خليل تكتب بتلقائيتها وعفويتها، كتابتها كتابة بكر، طازجة، وفراس يكتب بحرص وعلم فهو يعرف الكثير من فنون القص، ولذا كانت قصته قصة متحركة ديناميكية، وقصة أمنيته قصة ساكنة هادئة لها رائحة مميزة كرائحة عطرها المميز...

تحياتى للكاتبين أمنيته خليل، وفراس حج محمد.

21 أكتوبر 2014

القسم الرابع

قصة ومضة: أين تكمن المشكلة؟

- عندما تتواطئ المرأة ضد نفسها.
- بين ومضتين: الأدب بين التأثر والتأثير والسرقات الأدبية.
- ما الذي يجعل كاتباً مشهوراً يغامر بقراءة أعمال لمبتدئين؟
- المجهولون والمبتدئون ليسوا نكرات!

ومضة قصصية مذهلة عندما تتواطأ المرأة ضد نفسها

هي "ومضة قصصية مذهلة"، هكذا تلقيتُ هذه الومضة المكتملة في عناصرها القصصية الأربع (الحدث، والأشخاص، والظرف، والنهاية)، بالإضافة إلى علامات الترقيم التي حملت جزءا كبيرا من المعنى.

عن أي ومضة أتحدث؟ إنني أتحدث عن هذا النص القصير "قال: (أنتِ كنز)...ودفنها!!"، إنها أربع كلمات فقط، بأربع علامات ترقيم مختلفة، جعلت النص مذهلا وصادمًا، ويبتكر حضوره القوي في نفس قارئه، ولا تظنوا أن صاحب النص كاتبًا كبيرًا أو مشهورًا أو أنه صاحب مؤلفات أو حضور إعلامي أو فضائي، إن الكاتب امرأة لا تعتمل الكتابة ولا تحترفها، لكنها ذات قدرة على التقاط اللحظة وتسجيلها، وها هي للمرة الثانية تكتب ومضة قصصية مذهلة، بعد أن كتبت ومضتها منذ زمن بعيد عن قلم الألوان الأبيض.

لماذا هذه الومضة مذهلة حقًا؟

لقد اجتمع في أربع كلمات وأربع علامات ترقيم ما لا يجتمع في طوال النصوص وقصيرها، إن فيها تكتيفا لمعاناة وتسليط وتاريخ طويل من العلاقة الملتبسة وغير المتوافقة أو المتزنة بين الرجل والمرأة. لقد حكّت الومضة عن كل ذلك الإرث الذي يختزنه الوعي الإنساني فيما يخص هذه التقابلية بين هذين الكائنين الروحيين.

بدأت الومضة بالفعل الماضي (قال)، فهو (الرجل) المتحدث في النص، وغاب الطرف المقابل عن الحديث، الذي هو امرأة، فالرجل (هو) صاحب الكلام والقرار، وهي (المرأة) فقط مستمعة وتتفد الأوامر سواء سلبًا أو إيجابًا. وقد ظهرت المرأة بهذا الضمير المنفصل (أنت) لتكون في عين ذلك الرجل (كنزًا)؛ هل كان مادحًا للمرأة عندما قال لها (أنتِ كنز)؟ هل شفت هذه اللفظة عن نفسيته

ونظرتة للمرأة التي تبدو أنها عاملة أو موظفة أو ذات مال أو ربما جمال أو كلها معا؟ إنه وصف مخائل ولثيم وينم عن مكر وخبث ودهاء آدمي.

وتأملوا معي الفعل (قال)، إنه يحيل إلى الفعل اللساني المجرد عن المشاعر، الخاوي من أي دلالات من القرب النفسي العاطفي بين الطرفين، وينم هذا الفعل عن أن اللسان هو المتحدث، وليس القلب، وتتعانق اللفظتان (قال، الكنز) لتفصح ذلك الرجل المخادع الغشاش. إنه يسوق لها كلاما ما يبدو جميلا في ظاهره لكنه في الحقيقة يخبي ما يخبي من نوايا سيئة، وتحمل علامة الترقيم القوسان التي حجزت الجملة بين حديه، على الرغم من أن العلامة الأصلية هي علامة الاقتباس " " ولكن الكاتبة وظفت القوسين، لتشي بالحصر والعي، وعدم تجاوز ما قال لها سوى هذه الجملة أو ما في معناها!

ولم تكن هذه العلامة الترقيمية وحدها ما يحمل جزءاً من المعنى، بل جاءت علامة الترقيم الحذف (...) لتقول شيئاً محدداً وتدل على عنصر من العناصر القصصية ألا وهو الزمن، فتدل على وجود فترة زمنية ما، ومجموعة أحداث وقعت بعد الفعل الأول (قال)، لعل أهمها أن المرأة صدقت هذا القول، بدليل النهاية (دفنها)، فأصبحت ضحية قوله ونواياه، وبدت المرأة كذلك سلبية دون موقف ودون فعل، وكأنه قدرها أن تقع بين فكي ذكر عديم الضمير والإحساس، ولنا أن ندقق قليلا في توظيف حرف العطف الفاء الذي هو للترتيب والتعقيب المباشر، وكأن الومضة نقلتنا في لحظات وبسرعة الضوء ما بين الحدث الأول إلى الحدث الأخير غير غافلة عن كل تلك الأحداث التي وقعت بينهما، لكنها نقلة الفن التي تركز عدستها على أبرز التفاصيل وأشدّها تأثيراً، عدا ما يمنح هذا الحرف في بنيته الإملائية اتصالا بالفعل ولفظا أقل، جعل الومضة أوجع وأقوى وأظهر.

يبدو الفعل والمشهد من جهة أخرى عكس المنطق؛ فمن عادة الناس استخراج الكنوز وإشهارها، لكنّ هذا المتحدث الذكر بدل ذلك دفن هذا الكنز بعد أن استنفد كل ما فيه، وكأنه نوع من النفايات، ولم يختر لها إلا الدفن وسيلة، إن ذلك قمة الخسة من ذكر يهين المرأة، هذه المرأة التي قال في حقها الرسول الأكرم ما أكرمها إلا كريم وما أهانها إلا لثيم!

لقد استثمر هذا الرجل ذلك الكنز لمصلحته وأنانيته، إنه أكلها لحما ورماها عظمًا! هذا حال الكثيرات من النساء المخدوعات اللواتي يقعن في مثل هذه المكائد الذكورية ولا أقول الرجولية، لأن الرجلَ الرجلُ لا يفعل ما يشين رجولته!

لقد بدا هذا الاستثمار كارثيًا، أودى بالمرأة، والفعل (دفن) لها دلالات اجتماعية تتعلق بالمرأة، ويحيل إلى ذلك القول الشائع على الألسنة (دفنها بالحياة)، بما يحمل ذلك من عدم اكتراث بالمرأة ومشاعرها والاهتمام بها وإعطائها ما تطمح به.

وتصل الومضة في نهايتها إلى علامتي التعجب، التي تبيّن عن موقف الكاتبة التي لا يعجبها مثل هذا الفعل، ولعلّ الكثيرات لا يعجبهن هذا الاستغلال الذكوري، وكثيرات مثلها يشاركنها الموقف والرأي، لكن أين ردة الفعل التي تعطي المرأة كيانها؟

تنتهي القصة بالاستسلام لقدرٍ في مجتمعات لا ترحم، بدعوة للتعجب والتأمل لعلّه يكون هناك هز لبعض ضمير حيّ ليرفض مثل هذه التصرفات لتكون المرأة كيانًا محترمًا، وليست مشروعًا اقتصاديًا يطمح إليها الزوج أو الأخ أو الابن ليظل يرتع من تعبها، فيعتاد الكسل والشيطنة بدعوى أنه صاحب قوامه، فهمها وطبقها بالاستعباد والذل، ولو أدرك الرجل حقيقة دوره لما نظر للمرأة هذه النظرة، ولو احترمت المرأة نفسها ورفضت الاستغلال الذكوري لنجحت في تحقيق ذاتها، فما عسى البليد أن يصنع إذا رضيت المرأة أن تكون فقط مطيته لإشباع رغباته كلها؟ هنا المشكلة فلنتدبر جيدًا!!

بين ومضتين

الأدب بين التأثير والتأثير والسرقات الأدبية

الإعلان عن الوقوع في الفخ:

على إثر تحليل الومضة القصصية [قال: (أنت كنز)... فدفنها!!]، في المقال السابق، ولم أذكر اسم الكاتبة للومضة القصصية، تلقيت من الأديبة سماح عبد الله هذا التعليق:

استحواذي

قال لها: أنتِ كَنزِي؛ ثم دفنها في التراب.

تم كتابة هذه الومضة في أبريل 2014 وتم نشرها في (جروب) سنا الومضة بنفس الشهر، وعند إنشاء الرابطة العربية لمسابقات القصة الومضة قمت بالتسابق بها والحصول على المركز الأول في شهر يونيه 2014، أقوم بنشر هذه الومضة لأنني وجدت دراسة نقدية لها على أحد المواقع الإلكترونية بقلم أحد الكتاب الزملاء دون ذكر اسم مالك الومضة أو الإشارة إليه مما أثار اندهاشي وحفيظتي.

فما كان مني إلا أن وعدت الكاتبة بعقد موازنة بين الومضتين أبين ما فيهما من اختلاف واتفاق، معلقاً من فوري على تعليق الأديبة سماح عبد الحليم:

ثمت فرق يا أستاذة سماح عبد الحليم بين الومضتين؛ ربما ومضتك أساس التمتع الفكرة لكن الومضة التي بين يدي وقد حلتها تخلصت كثيراً من أعباء لغوية غير لازمة (لها) و (في التراب)، عدا (ثم) المستبدلة بالفاء، بالإضافة إلى علامة الترقيم (؛) التي ليس لها ربما دلالة، إذ إن دلالتها الأصلية للتعليل.

أتذكر في هذا السياق عندما قال بشار بن برد بيته:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته

وفاز باللذة الفاتك اللهمج

فجاء سلم الخاسر (وهو شاعر ليس بشهرة بشار) فقال:

من راقب الناس مات هما

وفاز باللذة الجسور

وعندما علم بشار بن برد بالأمر قال: ذهب ابن الفاعلة ببيني! لمعرفة بشار أن البيت الجديد أسهل وأوقع أثراً وأسير بين الناس! (إلى هنا انتهى التعليق).

لا براءة لنص ما:

تستثير هذه الومضة ما كان كتبه الكاتب السوري زكريا تامر في قصته "موت الشعر الأسود" عندما كان الجد يصف شعر الطفلة فطمة بأنه (كنز... كنز)، فطمة التي تتزوج، وتصبح ضحية رجل اتهمها فقتلها أخوها بالباطل استناداً لاتهام زوج حقير، مريض نفسياً.

إن كثيراً ما يحدث مثل هذا التأثير والتأثير في عالم الأدب قديماً وحديثاً، ويحيل إلى مسألة نقدية بالغة الحساسية كانت تعرف وما زالت تعرف بالسرقات الأدبية، وهي بلا شك تختلف عن قضية التأثير والتأثير، الملمح إليها هنا، والتي لا مندوحة عنها اليوم في عالم الكتابة الإبداعية، فلا وجود لنص بريء براءة تامة من أفعال الآخرين الكتابية.

ولست هنا، ولتعلم أ. سماح عبد الحليم، أنني أدافع عن صاحبة الومضة التي لم أكتشف عن اسمها، لأنها لم ترغب في ذلك، ليس لأنها قد تبدو غير بريئة، لكنها ترفض أن تزج بنفسها في عالم الكتابة

الأدبية، فهي تتأى بنفسها عنه لأسبابها الخاصة، وعليه فلندع الكاتبتين جانبا ونوازن بين الومضتين معا.

التخفف من الأحمال اللغوية:

يشبه حال الومضتين وحال الكاتبتين البيتين السابقين والشاعرين بشار بن برد وسلم الخاسر شيها كبيرا، فقد جاءت الومضة في صياغتها الثانية أيسر مأخذا وأوقع وأقوى، على ما ذكرت في المقال التحليلي، وأحسست أنها مشدودة الأطراف مكتملة، لا تعاني من الترهل اللغوي، أو تفتقر إلى السلاسة اللفظية. أما الومضة الأصلية فإن فيها كما أشرت في التعليق إلى حمولة لفظية زائدة عن الحاجة، وسأوضح الأمر:

زيادة شبه الجملة (لها) بعد الفعل (قال) لم يمنح الومضة قوة، بل زيادة لغوية لا داعي لها، لماذا؟ لأن المخاطب سيعرف بعد قليل لفظ، وذلك عندما يصرح بـ (أنت)، وهذه الكلمة ليست مجرد ضمير في عالم القص، إنها ضمير مخاطب، تفرض منطقيا طرفين؛ مخاطبا ومخاطبا، وبهذا أصبحت شبه الجملة (لها) زائدة عن الحاجة، ونحن نعلم أنه كلما تخففت الومضة من أذيالها المسبلة تكون أشد تماسكا وأوقع أثرا.

وتتخفف اللغة أكثر أيضا في الومضة الثانية، عندما حُذِفَ منها الياء (ضمير المتكلم)، وهذا ما صارت إليه الومضة في الصياغة الثانية، فقد انفتحت الدلالة، وصارت أكثر قوة. بعد أن كانت مغلقة الدلالته في الصياغة الأولى، فالمضاف إليه حدد المقصود وأغلق الدائرة. حتى من ناحية صوتية، فانتهاه الجملة بحرف الزاي الذي هو صوت صفييري مجهور احتكاكي، أعطى الجملة قوة وترك أثرا صوتيا يبقى بعد انتهاء اللفظ، كما شكلت الكلمة (كنز) مقطعا صوتيا واحدا عند الوقف، جعلها أقوى في التأثير وقرع السمع، أما إضافتها إلى الياء، والتي هي صوت مد هنا، سيحول الكلمة إلى مقطعين صوتيين، فيضعف تأثيرها اللفظي!

والشيء نفسه يقال عن حرف العطف (ثم) المستخدم في الومضة الأصلية، ربما يكون هذا الحرف أكثر منطقية من حيث الاستخدام اللغوي العادي، ولكن على الأديب أن يحمل لغته سرّ أفكاره، وخاصة في فن الومضة، إن (ثم) تشبه الفاء في أمور، لكنها تختلف عنها في أخرى، وأهم ما تفتقر

فيه أنها كلمة مستقلة وتقطع السلاسة اللفظية والكتابية ولم تحمل بعدًا بلاغيا، أما الفاء فإنها متصلة، صغيرة، قوية، تؤدي معنى بلاغيا يختصر الزمن وينقل القارئ إلى النهاية الصادمة نقلا مباشرا، على ما أوضحت في القراءة التحليلية.

وأما النهاية فقد جاءت ضعيفة في الومضة الأصلية، فالفعل دفنها يحتم منطقيا شبه الجملة (في التراب)، ولكن أين الفعل الأدبي العبقري الذي يمنح الكلمات أبعادا أعمق، فالإكتفاء بالفعل في الومضة الثانية جعل فعل الدفن فعلا غير محصور الدلالة في الدفن في التراب، ربما كان دفنا في الحياة على ما أشرت، إنه الدفن المعنوي المفتوح على تأويلات كثيرة، وليس الدفن المادي المحدد بالموت (دفنها في التراب)! ولا أحد هنا يستطيع إعطاء الجملة أبعادا مجازية لأنها مغلقة الدلالة، فليس التراب ذا دلالات مجازية طليقة ومفتوحة على الأقل هنا في سياق الومضة الأصلية.

العنوان مثبتا ومحدوفاً:

أتى العنوان متصلا بالقصة الومضة الأصلية، وكاشفا عن الدلالة، وكأن الومضة هي حالة من حالات الاستحوذ الاجتماعي، في حين أن الومضة في صياغتها الثانية تحررت من العنوان؛ فهل لهذا الأمر من دلالة لصالح الصياغة الثانية؟ ربما خالفت الكاتبة قواعد كتابة الومضة القصة بأنها أغفلت العنوان، وربما لم ترد أن تكتب ومضة قصصية مكتملة، فقط أرادت أن تعبر بالحدث دون عنوانه، ولذلك شواهد كثيرة، يكفي ما في هذا الواقع من عناوين دالة مشخصة في الكثير من الاستحواذيين الانتهازيين، فدخلت في السرد مباشرة، ربما أرادت أن تلقت إلى الحدث، وليس إلى العنوان!!

علامات الترقيم والتعبير عن الفكرة:

لم يكن لعلامة الترقيم حضور بالغ الدلالة كما حضرت في الومضة القصصية الثانية، من القوسين وعلامة الحذف وعلامة التعجب، ولكن في الومضة الأصلية، لم تكن لعلامات الترقيم أهمية تذكر، فما استخدم منها لم يحمل طاقة بلاغية ومعنوية، حتى الفاصلة المنقوطة (؛) التي فصلت جزأي الومضة لم تؤد معنى ذا شأن، لا من ناحية بلاغية ولا من ناحية منطقية الاستخدام، فأين التعليل في الومضة؟! في الومضة!!

هل كان الفضل للحاكي؟:

وأخيرًا، لا أشك بقدرة الكاتبة سماح عبد الحليم، ولها بصمتها المميزة في عالم القصة الومضة، لكن النصوص هي التي تقول، وتقصح عن نفسها، وإن كان دائمًا الفضل لمن سبق وليس لمن استقى وارتوى من النبع، فأحدنا قد يحصل على ماء يضطر إلى تصفيته ليكون أعذب، وعلينا الاعتراف بالفضل حيث يكون، وربما وقع الأمر من باب الصدفة المحضة، ليس في الأمر سوء نية أو فعل سرقة أدبية، ولنأخذ الأمور بأحسن ما تؤخذ به، على أنه نوع من التأثير والتأثير الإيجابي، فليس لنا أن نكون بريئين تمامًا!

ما الذي يجعل كاتباً مشهوراً يغامر بقراءة أعمال لمبتدئين؟

سماح عبد الحليم/ مصر

أشكر الأستاذ فراس عمر على اهتمامه بالرد على تعليقي على حائطه الخاص.

ولكن أثار هذا الرد بعض النقاط التي لفتت انتباهي واستلزم ذلك الرد عليها.

أولاً:

الومضة المسروقة التي قام بتحليلها ليس لها عنوان، ولم تنته بنقطة النهاية كما هو معتاد في أي نص أدبي وليس الومضة فقط، ولكن الومضة انتهت بعلامات تعجب مخالفةً بذلك شروط كتابة الومضة المتفق عليها.

ونص الومضة المسروقة هو {قال: (أنت كنز)... فدفنها!!}

وهذه أدلة على أن من كتب هذه الكلمات غير محترفة في كتابة الومضات وبالتالي كيف لغير المحترف أن يأتي بومضة قوية رائعة تستفز قلمًا مثل قلم الأستاذ فراس ليمتدحها ويقتنص من وقته الثمين لكتابة منشور كامل لإظهار مدى عبقريتها ويلاغتها على الرغم من افتقادها بعض شروط الكتابة الجوهرية التي لم نقرأ اعتراضاً عليه بل مدحاً لهذه الأخطاء !!!!!!!!!!!!!

ثانياً:

كيف يتناول كاتب مشهور (مشهود له بالإبداع والتميز) نصاً لكاتبة مجهولة مغمورة بالنقد؟! ألا تعتبر هذه مغامرة غير محسوبة العواقب؟! لقد أورد الكاتب تبريراً لعدم نشر اسم الكاتبة اللصة لا يقنع أي قارئ شكلاً وموضوعاً.

لماذا لم يبحث الكاتب المحترم على محرك البحث جوجل ليتحرى الومضة قبل تناولها بالنقد؟ حتى يحترس من سقطة قد تحتسب على قلمه وتاريخه الأدبي؟!!

ثالثاً:

كون الومضة الثانية مختصرة وموجزة لا يعفيها من السرقة وخاصة أنها لم تأت بكلماتٍ جديدة خارج كلمات ومضتي الأصلية.

وهل إذا أخذتُ أحد أعمال الأستاذ فراس وقمت باختصارها مع الاحتفاظ بنفس كلماتها يصبح من حقي نسبها لنفسي والادعاء بأنني أكثر عبقرية وإتقاناً منه!!!

رابعاً:

لقد ذكرتُ في تعليقي على منشور الأستاذ فراس بأنني كتبت هذه الومضة في أبريل 2014 بينما أولى محاولاتي في كتابة الومضة كانت في مارس 2014 وهذا دليل على أنني كنت وقتها حديثة عهد بكتابة الومضات ولم أصل بعد لحد الإتقان والتميز؛ وبالتالي نقد أعمالتي القديمة سيختلف حتماً عن نقد كتاباتي الحالية. كان يمكنني إعادة كل صياغة مؤلفاتي القديمة بناءً على تطور مهاراتي في كتابة الومضة؛ لكنني فضلتُ الاحتفاظ بها كما هي كنوع من الذكريات والتدرج الفني لمستوى ومضاتي وخاصة أن هذه الومضة حاصلة على المركز الأول بإحدى المسابقات بهذه الصياغة.

لهذا أنا لا أختلف مع تحليل الأستاذ فراس لومضتي وبأنها تحمل حشواً إضافياً.

خامساً:

أشار الكاتب أن الفاصلة المنقوطة لا قيمة لها في الومضة وأنها لم تدل على شيء، لكنني أختلفُ معه بشدة في هذه النقطة، فكلنا يعلمُ أن الفاصلة المنقوطة(؛) تُستخدم بين جملتين إحداهما سببٌ والأخرى نتيجة. ولولا الإحساس بالإستحواذ وحب التملك ما قام الشخص بؤاد حبيبته بالغيرة والقيود.

سادسًا:

ما الذي يجعل الأستاذ متأكدًا بأن صيغة الومضة المختصرة الحالية هي نتاج مجهود الكاتبة اللصة وليست نتاج مساعدات من بعض أصدقائها من الكتاب المحترفين؟

فكما عَرَضْتُ عليك هذه الومضة التي حفزت قلمك لنقدها ما الذي يمنع أنها عرضت ومضتي الأصلية على كُتَّاب محترفين فأشاروا عليها بالإختصار!؟

وخاصة أنك قلت إن هذه الومضة هي الثانية لهذه الكاتبة أي أنك تعرف تاريخها الأدبي وبالتالي كيف تصل لهذا الاختصار البليغ دون ممارسات سابقة في الكتابة!؟

هذه مجرد تساؤلات مشروعة لكاتبة تعرضت لسرقة ومضتها وحين دافعت عنها تم اتهام ومضتها الأصلية بعدم البلاغة وتم الإشادة بالومضة المسروقة من كاتبة مجهولة يُحجم الناقد عن التصريح باسمها في ظاهرة أدبية نادرة الحدوث.

المجهولون والمبتدئون ليسوا نكرات!

تفقد الكاتبة سماح عبد الحلیم مقالتي الثانية (بين ومضتين)، والتي حلت فيها ومضتين موازنا بينهما إحداهما لها، والثانية تدعي الكاتبة سماح أنها سرقت منها، كما ترى الكاتبة كذلك أنني أجازفت بقلمي عندما أتناول أعمالا لكتاب غير مشهورين أو أنهم مبتدئون، وتطالبني بالبحث عن النص المنقود في (جوجل) قبل تناوله في النقد حتى لا أقع في محذور السرقات، وتستغرب أشد الغرابة من هذا الفعل، الذي قد يودي بتاريخه الأدبي.

وأنا إذ أشكر لها خوفها علي من أن أقع في براثن السقطات فيذهب ذلك التاريخ (الحافل بالتميز والإبداع)، أبين للجميع أنني لهذه اللحظة لا أشك بصدق الكاتبة غير المشهورة المتهمه بالتعدي والسرقة، والكاتبة هنا ليس بالمعنى المتعارف عليه، وإنما بالمعنى المجرد أي التي كتبت الومضة، وليس بمعنى الصفة الدائمة، فمن كتبت النص لا تعد من الكاتبات، ولا هي تطمح لأن تكون بينهن، وذلك كما قلت سابقا في المقال الأول لأسباب خاصة فيها، لذلك لا تصنف بأي درجة من درجات الكتاب لا مغمورة ولا مبتدئة ولا حتى مجهولة، وبالتالي فإن الأدب لا يعنيتها صناعته من قريب أو بعيد، وإنما هي مثقفة متذوقة، تعبر عما يعن لها، فنكتب جملا قصيرة بين الحين والحين، والكاتبة لا تعرف حتى اللحظة أي شرط من شروط الكتابة في القصة الومضة أو القصة القصيرة جداً، وإن تفوقت بإحساسها الأدبي الراقى، وهذا ليس حكراً على المشهورين بطبيعة الحال، بكتابة نص توافرت فيه كل ميزات الإبداع ليكون نصاً فاق غيره من النصوص، وفاق الومضة المسكينة المعدي عليها التي كتبتها الأستاذة سماح عبد الحلیم، وهذا باعترافها بمقالها السابق.

تفترض الأستاذة سماح أشياء لا تكون، إذ تفترض في الكاتبة عرض الومضة على كتاب كبار فقاموا بتهديب ومضتها مما علق بها من زوائد ضارة، فصارت زاهية لطيفة، وهذا الافتراض ليس له من الصحة أي نصيب، لأن الكاتبة باختصار لا تطمح لأن تنافس أحداً لتسرق مجهود الآخرين، عدا أن هناك فارقاً كبيراً بين الومضتين، ففي حين نجحت الكاتبة المغمورة في التعبير عن المعنى، وفشلت الكاتبة المشهورة في التعبير عنه، إذ إنها كما تقول الأستاذة سماح كانت وقتها ما زالت في

بدايتها، فما بالها بكاتبة مغمورة من ومضتين تفوقت على تاريخها الطويل، هنا يجب مسائلة المحكمين والنقاد الذين يفتقدون لمعايير الحكم الصحيح، فكيف نفوز ومضة بالمركز الأول لولا وجود ناقدٍ هاجٍ غير متمرس وغير خبير، أو أن ما هو معروض على هؤلاء المحكمين من شاكلة هذا النص، فأصلح الموجود الحشف!

وأما ما يخصني أنا شخصيا من نقد موجه للكتاب والكاتبات المغمورين والمغمورات، فإنه لشرف لي أن أكتب عن هؤلاء، وهذا هو مشروعني الثقافي، أعرف فيهم وفي خطراتهم الإبداعية، إذ يتفقون أحيانا على الكبار، وقد تناولت في نقد القصص القصيرة جدا وقصص الومضة لكتاب وكاتبات لم ولن يسمع بهم أحد حتى يوم القيامة، وهذا ليس عيباً في الناقد، بل إن مهمته الإبداعية والثقافية تجعله حريصاً على أن يأخذ هؤلاء حقهم من التعريف والنقد، علما بأنني منذ زمن بعيد قد أوقفت دراسة القصص القصيرة جدا وقصص الومضات، إذ لم يصادفني نص يستقزني استقزاز النقد فأصمت حتى لا أغضب أحداً، عدا أن هناك كتابا كبارا كانوا قد طلبوا مني تناول قصصهم بالنقد ولم أفعل، لأنها لا تساوي شيئا في ميزان الإبداع، فما هي إلا (خراريف) لا تسمن ولا تغني من جوع، وأنا هنا لا أجازف بضميري الأخلاقي فأتملق الكبار بمدح نصوص زائفة، لذلك كله لا أجازف بنفسني وبقلمي، هذا القلم الذي استطاع أن يبرز كثيراً من المواهب التي استوت الآن على سوقها وأصبحت علامات مميزة في عالم الإبداع على الأقل في العالم الافتراضي، وعند محرري الصحف والمجلات ومحرري المواقع الإلكترونية، فالكبير هو كبير بموهبته، وليس بعدد المجموعات التي يشرف عليها أو يكتب فيها، أو بعمره الكتابي أو عدد سنواته المتراكمة دون أن تمثل شيئا مهما، إنني لعلني يقين أنني أسير باتجاه صحيح، ولن أفعل إلا ما يرضي ضميري ويجعل الأدب ذا وجه مشرق ما استطعت إلى ذلك سبيلا!



مكتبة كل شيء 2017

info@kul-shee.com www.kul-shee.com

تصميم ومونتاج: شربل إلياس

الطبعة الأولى 2017

* حقوق الطبع والنشر محفوظة للنَّاشِر.
يُمنع طبع، أو تصوير، أو نقل أيِّ مادَّة من الكتاب، دون موافقة خَطِيئة مسبقة من النَّاشِر.

ISBN 978-965-7753-13-2

مراجعة من السرد المتناقص

مُلامحُ من السُّردِ المعاصر قراءات في الرواية

مِلامح من السّرد المعاصر

(2)

قراءات في الرواية

فراس حج محمد

إهداء:

إلى تلك المرأة التي قالت لي في لحظة يأس كبير: «اكتب، فالكتابة تجمل وجه العالم»، مدين لها بكل حرف وفكرة في هذا الكتاب.

المقدمة

في الحقيقة، تناولت في هذا الكتاب «ملاحم من السرد المعاصر- قراءات في الرواية» بالعرض عدة كتب روائية، وأثبتت مقالات تدور في فلك النقد الروائي والأدب الأيروتيكي، ولعلني قاربت في هذه القراءات الخريطة السردية للرواية محليا وعربياً، راسماً معالم الرواية المعاصرة فيما تطرحه من أسئلة إنسانية كبرى على الصعيدين الفكريّ المتشعب سياسياً واجتماعياً ودينياً، وعلى الصعيد الفني المنشغل بآليات السرد وطبيعة البنية الروائية. وجاء الكتاب جزءاً ثانياً بعد كتاب «ملاحم من السرد المعاصر- قراءات نقدية في القصة القصيرة جداً». مع اختلاف واضح في المنهجية المتبعة في كلا الكتابين. وقد نشرت بعض مقالات هذا الكتاب في دوريات فلسطينية وعربية من صحف ومجلات.

تمس هذه المقالات قضايا كثيرة، وتحاول الحديث عن متنوعات الفكر البشري، من طرح الأسئلة الفلسفية الكبرى كما في رواية «عالم صوفي» ورواية «بطن الحوت»، وأخرى تناقش قضية «الجنس» في المجتمع البشري من خلال رواية «الجنس والمدينة»، ورواية «نساء»، وإن كانت الروايتان يتحدثان عن المجتمع الأمريكي إلا أنه لا يخلو مجتمع من المجتمعات من ظلال تلك القضية، ولا ينفك الروائيون يتناولونها بما في ذلك الروائيون العرب، وهذا ما وضحته في المقال الاستطراذي حول الأدب الأيروتيكي.

كما تحضر في هذه المراجعات النقدية انشغال الرواية العربية بالهموم السياسية الراهنة، كما هو واضح في رواية «أرض الأرجوان» ورواية «الأسود يليق بك»، كما تناولت المقولات الروائية مشكلة الهجرة من البلاد العربية وما تخلفه تلك الهجرات من معاناة على الصعيد الإنساني والروحي من غربة وحنين للوطن، كما في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» وطرحها ثنائية الشرق والغرب، وفي رواية

«طشاري» وسيطرة الإحساس بالغرابة في الفضاء الروائي، كما تناولت البحث في طبيعة الشخصيات المأزومة الهاربة من واقعها إلى فضاء إلكتروني افتراضي كما في رواية «مملكة الفراشة».

أما الروائيان الأردنيان ليلى الأطرش وهاني أبو انعيم، فيبرزان الواقع المحلي لبلدهما الأردن، دون أن تغفل الروائتان عن مناقشة بعض القضايا السياسية الإقليمية والعربية، وهذا مما لا بد منه للروائي بحكم امتداد المقولات الفكرية وتشعبها الحتمي. أما الرواية الفلسطينية وإن بقيت منشغلة بالقضية الفلسطينية في أغلب الإصدارات الروائية، إلا أنها قد خطت خطوات واسعة بعد غسان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا، بوصفهم علامات الرواية الفلسطينية الثلاث التقليدية^{>*}، مع تطور واضح لأسئلة الرواية الفلسطينية السياسية الأساسية، فقد أبرز الجيل الجديد من الروائيين اللحظة السياسية الراهنة، كما في رواية «أهل الجبل» ورواية «السماء قريبة جدا» ورواية «النزوح نحو القمر».

وانشغلت كذلك الرواية الفلسطينية بالأسئلة الإبداعية الفنية، لاسيما على صعيد البناء الروائي، وإن بقي الواقع وتشعباته وما آلت إليه الأوضاع السياسية تضغط بشدة على الروائي ليعاود طرح الأسئلة السياسية ذاتها إذ لم يمسه كبير تغيير منذ النكبة وحتى الآن، بل ربما على العكس تماما فقد خلقت العملية السلمية أسئلة كبرى جديدة ورسخت صعوبة الإجابة على الأسئلة التقليدية وتعقدت دون أن تجد أفقا لحل ممكن.

وعلى صعيد آخر حاول الروائيون مناقشة موضوعات اجتماعية ذات أهمية كبيرة، وتوصف أنها مسكوت عنها، كما جاء في روايتي «الموتى لا ينتحرون» و«المهزلة- وجوه رام الله الجديدة»؛ في حين قدم الروائي ساح خضر موضوعا اجتماعيا في

>*. إشارة إلى كتاب «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا» للناقد الفلسطيني فاروق وادي. صدر الكتاب في بيروت عام 1980، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

روايته باحثا في البنية الاجتماعية والنفسية للشخصيات الروائية من خلال معالجته موضوع «سفاح القربى»، وأما محمد جبعيتي في روايته فيبحث في الواقع الفردي والاجتماعي لمدينة رام الله، عاكسا صورة سلبية قائمة للمدينة.

وتنبغي الإشارة هنا إلى الجهد الروائي للكاتب باسم خندجقي، فقد ساهمت روايته «مسك الكفاية»، مع عدد قليل من الروايات الفلسطينية بترسيخ بعد جديد للرواية الفلسطينية في اتكائها على التاريخ، فكانت رواية تاريخية محملة بالرموز من أجل التعامل مع الواقع الراهن، لا سيما أنها تدرج كذلك في باب «أدب السجون والمعتقلات»، ويعود باسم خندجقي في روايته الثانية «نرجس العزلة» ليناقد قضايا إبداعية مزوجة بمجدلية السياسي والواقعي .

كما تتميز رواية «الخنفشاري» لنافذ الرفاعي بسخريتها وأفقها الثقافي الممتد في حقول معرفية متشعبة، أما رواية إبراهيم نصر الله فهي تعالج موضوع الإعاقة وأهمية تجاوز الشخص لعجزه ليبحث عن تحقيق أحلامه، وكأنه يصعد قمته الداخلية، وكذلك برزت رواية محمود شقير «كلام مريم» كمثال على الرواية الموجهة للفتيان والفتيات وتناقش مشاكل هذا الجيل وقضاياها.

وحتى يعطي الكتاب بعدا تكامليا في مادته، فقد ناقشت في الفصل الأول، وهو فصل تمهيدي، قضايا عامة في السرد الروائي من خلال عرض كتابين مهمين يبحثان، كلٌّ من زاويته، في السرد وطبيعة فن الرواية عربيا وعالميا، بالإضافة إلى مناقشة قضايا تمس الكتابة الروائية وصناعة الرواية.

وقد تحاشيت في هذا الفصل أن أناقش الأبعاد النظرية للرواية، مع الاستفادة الممكنة من كل ذلك الإرث النظري لفن الرواية، وهكذا جاء الكتاب تطبيقيا يحمل وجهة نظر كاتبه فيما قرأ من روايات، بعيدا عن التأطير المنهجي الخاف، ولا يطمح الكاتب هنا أن يجترح مقولات نقدية جديدة للرواية، ولكنه معني في الوقت

ذاته برسم معالم الرواية العربية فلسطينياً وعربياً، ليظهر في المحصلة التشابكات الفنية والفكرية للرواية المعاصرة بأبعادها كافة.

ومن الأنشطة الداعمة لوجود الرواية في المشهد الثقافي أثبت في ملحق خاص تقارير صحفية لخمس ندوات أدبية نظمت لمناقشة الفن الروائي؛ واحدة عقدتها ندوة الخليل الثقافية، وأخرى عقدت في مكتبة بلدية نابلس بمبادرة أسفار الشبابية الثقافية، وثلاث أخريات عقدها منتدى المنارة للثقافة والإبداع، وتأتي أهمية تلك الندوات في أنها تشير إلى مدى الاهتمام الممنوح لهذا الفن، من خلال دعوة مجموعة من الكتاب والنقاد والروائيين والقراء العاديين للحديث حول الرواية، ولتتم مناقشة جوانب متعددة في هذا الفن والاستماع إلى تجارب الروائيين، حيث تحدثوا في شهاداتهم الإبداعية عن إنجازهم الأدبي ومشروعاتهم المستقبلية، وكشفوا عما يتصل ببعض جوانب الكتابة الروائية وأسرارها، مما يعد رافداً مهماً لفهم ملامح الكتابة الروائية لهؤلاء الكتاب، كما سيرى القارئ في التقرير الخاص برواية أهل الجبل للكاتب إبراهيم جوهر.

وبذلك حاول الكتاب أن يرسم المشهد الروائي بأشكاله كافة، مازجا البعد التطبيقي بالبعد التنظري والحضور الروائي بين جمهور المتلقين من قراء عاديين ونقاد وكتاب، ولعلني بهذا التركيب أكون قد قدمت فكرة عن المشهد الروائي الراهن، مع قناعتي التامة أن ثمة نواقص تشوب الكتاب، إذ إن أي كتاب يتصدى للبحث في الرواية التي أصبحت ممتدة وغنية في مشهدها سيكون ناقصاً، ومحتاجاً لجهود كبيرة للإلمام بالمشهد المتسع يوماً بعد يوم، كاشفاً عن إبداعات جديدة بتجارب تستحق التوثيق والتحليل.

فراس حج محمد

تموز/ 2017

الفصل الأول

في أفق السرد ونقده

1. الإشارة الروائية في بعدها العربيّ والعالميّ
2. شكّ الناقد مفتاح لمغاليق النصوص الإبداعية
3. الناقد الأدبي ليس مجرد قارئ خبير
4. أسئلة الكينونة في السرد العربيّ
5. اللغة في الرواية

الإشارة الروائية في بتديها العربى والعالمى

هل يصلح هذا المقال لمقدمة كتاب أدعى أنه كتاب فى النقد؟ هاجس ألى على وأنا أطلع على ما أنجزه مجموعة من الروائىن العالمىن من خلال حوارات خاصة قدمتها وترجمتها الكاتبة العراقية لطفية اللىلى، وجاءت تحت عنوان «أصوات الرواية»². ولماذا ستكون هذه المراجعة نافعة كمقدمة كتاب يحوى مراجعات فى الروايات العربية والعالمية المترجمة؟ إن المفارقة الحاصلة بين الكتابىن كبرىة، ف«أصوات الرواية» حوارات مع روائىن لم يكن منهم أى روائى عربى، وإن توزعت الثمانى عشر روائىا جغرافىات وثقافات متباينة، شرقا وغربا، وضافت المساحة عن حوار مع روائى عربى، أما كتابى هذا فمراجعات لروايات عربية، سواء أكانت لكتاب عرب أم غير عرب، فاللغة التى تلقىت فىها الرواية هى العربية، وبالتالى فإن المفارقة حاصلة.

وتجاوزا عن هذا الأمر الذى سىقلل من أهمية عدم انسجامه مع الكتاب، فإن «أصوات الرواية» يقدم مادة نافعة فى كتابة الرواية ونقدها واختلافها عن غيرها من الأجناس الأخرى، وخاصة الشعر، وتداخلها أيضا مع أجناس أخرى تشاركها الحقل السردى الواحد، كالقصة القصيرة، واليومىات، والسيرة الذاتية، كما أن هذا الكتاب يكشف بشكل أو بآخر عن كثر من إشكالىات كتابة الرواية لأعلام الرواية العالمىن المشهورىن، والحائزىن بعضهم على جائزة نوبل للأداب أو جوائز أدبية أخرى رفيعة المستوى.

<؟>. صدر الكتاب عن دار المدى، لىوزع مجاناً مع مجلة «دى الثقافية»، ويحمل الرقم (128)، يونيو 2015، ويقع الكتاب فى (345) صفحة من القطع المتوسط.

حفلة الكتاب بعرض ما يشبه السيرة الإبداعية لكتاب الرواية هؤلاء من الجنسين، وجلّى كثيرا من عوامل النشأة والبيئة والسياسة والسفر واللجوء والحب والعلاقات المتنوعة، وكيف أثرت كلها في الكتاب والكتابات، وكيف أصبحوا جميعا كتاب روايات مشهورين، تنصدر كتبهم المشاهد الثقافية ويتمتعون بنسبة عالية من المقروئية في بلدانهم وفي غيرها، وترجمت أعمالهم إلى لغات متعددة، فأصبحت روايات عالمية وعولمية تساهم في بناء الوعي الفكري أو السياسي أو الفني لمعمار الرواية الحديث.

كما أن هذه الحوارات بينت مصادر ثقافة الكتاب الروائيين، وعلاقاتهم المتشعبة بغيرهم من الكتاب ممن سبقوهم، وعلاقاتهم فيما بينهم وبين أصدقائهم من الروائيين أو عزلتهم التامة وعاداتهم في الكتابة، وغزارة إنتاجهم، كما وتعمق تلك الحوارات المطولة إحساس الكاتب بأهمية كونه كاتباً واعتزازه الشخصي بهذه الصفة، إلى ذلك الحد الذي أجمعوا جميعهم تقريبا على أن الكتابة قضية مصيرية في حياتهم، يمارسونها يوميا أو شبه يومي، ويقدمونها حتى على الواجب الاجتماعي وإنجاب الأولاد، ويكون أحدهم سعيدا سعادة لا توصف وهو غارق في عمله لساعات متطاولة، على الرغم من إنجاز البسيط يوميا المترواح عند البعض من سطر واحد إلى صفحتين أو مائتين من الكلمات فقط!

لقد أحسنت المترجمة صنعا في التعريف بأهم ما يمثله كل روائي على حدة وإضافاته المتميزة في عالم الرواية، سواء على صعيد الشكل الروائي أو المادة الروائية نفسها والأفكار والمضامين، لترسم على طريقته ملامح من السرد العالمي، ربما سنجد له مقاربة هنا أو هناك في رواية عربية قدمتها في هذه المراجعات النقدية هنا في هذا الكتاب، وإن لم يتوفر ذلك جليا، وظلت الروايات العربية تعاني من كلاسيكيتها المفرطة في الشكل والمضمون، ولم تقدم أي ملامح سردية جديدة عما هو سائد

قبلا، بحكم أنني أحيانا ناقشت روايات لكاتب روائيين ما زالوا يتلمسون طريقهم لبناء رواية خاصة أو يتدربون على كتابة الرواية، وهنا أقصد الروائيين الشباب، وعلى الرغم من ذلك فإنه قد تحمل الرواية الجديدة لكاتب شاب ملامح سردية جديدة في الشكل والمضمون، وإن تراوحت في الجلاء والبروز فيما قدمته من مراجعات حولها.

شكّ الناقد مفتاح لمخاليق النصوص الإبداعية

هل يمكن للكاتب أن يكون محايدا؟ سؤال قد يعنني به الناقد كثيرا وهو يجول في أنحاء الأعمال الأدبية، ثمة ما يقلق راحة الناقد أيضا، فهو شخص مهموم وموهوم في علاقات النص الداخلية والعلاقات الخارجية، هل يموت المؤلف (فعلا) في ميزان النقد الأدبي؟

ربما شطح الناقد، وهو يحاول التأويل والتفسير، مع العلم أن هناك نصوصا لا تحتاج كبير عناء لتكتشف أفكار الكاتب وعدم حياديته كالشعر الغنائي مثلا والرسائل الإخوانية، والسِّير الذاتية، كلها وضعها أصحابها ليتخذوا موقفا صريحا تجاه الحياة والكون والمجتمع وأنظمته والناس، فلا مجال للكاتب أن يكون مواريا أو مواربا، بل على العكس سيقف النقاد طويلا أمام أي عمل أدبي من الأعمال السابقة التي لم يظهر فيها انحياز الكُتّاب لأفكار ما، مهما كانت، وتداخلت النظرة الخاصة والموضوعية والحيادية، فصرنا نراها كلها بتركيب واحد «النظرة الذاتية للأشياء بموضوعية مدهشة»، إنه الخليلط المقبول نقديا وأديبا.

ومن هذا الباب أمرّ سريعا على ذلك اللغط النقدي المنصب حول السيرة الذاتية العربية، التي لم يستطع أصحابها أن يكشفوا ذواتهم كثيرا، لدعاوٍ كثيرة، ليس هذا هو محل مناقشتها، مكتفيا بالتذكير فقط: فهل السرد القائم على الانتقاء لمراحل الحياة كفيل بإعطاء الكاتب انحيازاً ما؟ هل يفسر الكاتب أم يحلل؟ هل يبرر أم ينقل فقط؟ أسئلة ليس لها إجابة واحدة، ثمة عنفوان وجلبة تحضرنى إزاء الكثير والكثير من الأعمال الأدبية!

والآن، وبعيدا عن تلك الأجناس السابقة، كيف يمكن للناقد أن يستدل على أفكار الكاتب السردي روائيا وقاصا؟ وهل من المعقول والمقبول أن يكتب الكاتب

رواية قد تصل إلى مئات الصفحات دون أن يكون منحازا؟
أفكر قليلا، بمنخرج نقدي وأدبيّ، ولكن، هل الرواية تمثل صاحبها بكل ما فيها من حياة متخيلة؟ أين يقف الكاتب من كل تلك المعمعة الروائية القائمة بين شخصيات مخلوقة من فكر الكاتب وحسه، ومن مشاهداته أيضا، وتجاربه كذلك. كل شيء أصبح في مرجل واحد يُطبخ في حلة واحدة، وها هو يُسكب في طبق الكتاب الشهى، لتزدرده أقلام النقاد، ويحاولون العمل بطريقة عكسية، قياخذون بتحليل العلاقة الروائية والشخصيات والأحداث، ويشرحون البنية النصية، وهنا تكمن خبرة الناقد، قد يستطيع الوصول إلى السرّ، فيلعب بين يديه ناصعا، فيأتلق الناقد ويزهو، ويباهي بكشف السر، وثمة ناقد يحلل ويفكك البنية ولا يستفيد أبعد من هذا التفكيك، ويترك كل شيء مبعثرا، لا فائدة منه، كأنه حلل البنية النصية، وأزال ما فيها من لحمه ونسج، وتركها نهب بعثرتها، فترى الناقد خارجا من معتركه خالي الوفاض ليس لديه ما يقوله سوى أن حلل البنية دون الكشف عن أبعادها، إن مهمته تلك أشبه بمهمة (الميكانيكي) المبتدئ الذي يحسن تفكيك أجزاء المركبة، ولكنه لم يستطع الكشف عن نظام التشغيل فيها أو سرها الذي يميزها.
تكمن العملية النقدية في تمييزها الآخاذ في أنها مؤهلة للكشف عن أفكار الكاتب وانحيازته الفكرية والأدبية وحتى الفنية أيضا، ثم ما يخفيه الكاتب هنا أو هناك، على ألا يتحول الناقد إلى مفتش وقاضٍ، ويكفي لذلك أن أطرح مجموعة من الأسئلة لنبحث عن إجاباتها عند ممارسة النقد كعملية كشفٍ عن لب لباب العمل الأدبي وقيمتها الفنية:

ماذا أراد الكاتب أن يقول في مجمل البنية النصية للعمل الأدبي؟ لماذا استخدم مجموعة من الثيمات الفكرية في النصّ؟ ما هي العلاقة بين النص والراهن التاريخي لحظة كتابة العمل الأدبي؟ لماذا فصل الكاتب في بعض الجوانب وأوجز في بعضها؟

لماذا أهمل - أو هكذا سنفترض - تناول مسائل ذات حساسية كبرى (من وجهة نظر الناقد) متصلة بأفكاره هنا؟ هل هو فعلا ناقل أخبار أم صاحب موقف؟ وأين يكمن ذلك الموقف؟ ما علاقة اللغة المستخدمة بمفرداتها وتراكيبها والنصوص المؤثرة بهذا الموقف؟ هل زج الكاتب بحياة شخصياته الروائية في دهاليز معينة مظلمة، وأمسك بيدها ليخرجها من عتمة المصير الروائي أو السردي مثلا؟ هل تدخل ونجى بقدرته على الخلق ورسم المصير شخصية إيجابية أم سلبية؟ ولماذا؟ وأخيرا يجب على الناقد ألا يكون يقينيا، فهو باحث عن وهم بين ركام سردي متناسق بعناية كاتبه، فقد يكون ما جلبه لنا ما هو سوى الوهم المحض، يجعلنا نبكي ألما لأننا أضعنا الحقيقة خلفنا، لنسأل من جديد: أين كانت أفكار الكاتب تكمن؟ وهل كان محايدا أو منحازا؟ كل ذلك لأن النقد عملية تقوم على الشك، وليس لها من واقع اليقين إلا المجاز المحض، ولأن العمل الأدبي الممتع هو العمل المقلق للناقد فكرا وتحليلا وكشفا وتأويلا، وليس واصفا وحسب!

الناقد الأدبي ليس مجرد قارئ خبير!

ربما كانت سطوة الناقد على المبدع قوية، حاضرة ومتخيلة، تجعل المبدع متوجسا وحذرا، ما يجعله يحجم ألف مرة عن نشر عمله الأدبي، مهما كان مقتنعا به، وعلى الرغم مما قيل في العلاقة التوجسية بين الناقد والمبدع، إلا أن المبدع لا يستغني عن الناقد، لاسيما إذا كان الناقد بصيرا عارفا ويحوز كل ما يؤهله ليتصف بهذه الصفة، التي لم يجزها بحقها إلا القلائل، لأن عملية النقد عملية ليست سهلة، ويحكمها كثير من الشروط.

وعلى الرغم كذلك من إعلاء شأن المبدع على حساب الناقد أحيانا، إذ إن الناقد في تصور أصحاب هذا الاتجاه تابع للمبدع، الذي يقدم النصوص، ليمارس الناقد عمله؛ إما واصفا، أو مفسرا، أو مؤولا، أو مكتشفا، أو ما سوى ذلك من العمليات النقدية ومستوياتها المتعددة.

وحتى لا نسهب كثيرا في هذا الجانب من تلك العلاقة المترابطة ذات الاتجاهين المتوافقين، يجب أن نلقي نظرة موضوعية على كيفية عمل الناقد؛ إذ إن الناقد الأدبي ليس مجرد قارئ خبير وحسب بل له عمل محدد ومنهج ومدروس. وحتى لا يتشعب الحديث ويطول إطالة مملة، أحب أن أوضح أن النقد مختلف متنوع باختلاف المنهج الذي يسير عليه الناقد، ومع تعدد تلك المدارس النقدية القديمة والحديثة إلا أن النقد مهما كان موضوعيا وادّعى العلميّة والمنهجية إلا أنه لم يستطع التخلص من الذاتية الفنية الذاتية للناقد، فالناقد في نهاية أمره قارئ أيضا ولا بد أن يفعل بما يقرأ، مهما كان من أمر الحكم النقدي الذي سيتوصل إليه!

وفي ما سبق تليح لشرطين أساسيين في عمل الناقد، وهما المنهجية، والذائقة الفنية المدربة، ومنهما ينطلق إلى النص وفضاءاته المتعددة، وهنا يمكن أن يقع الخلاف

في كيفية تناول النص، فكيف سيتفق ناقدان، أحدهما يؤمن إيماناً نقدياً بنظرية «موت المؤلف» مثلاً وناقد اجتماعي يرى أن النص انعكاس لحياة مؤلفه؟ فالأول مكتفٍ بالنص ولا يستعين بمؤثرات خارجية ولا يراها في النص ولا يحاول تفسيرها وربطها ربطاً عضويًا أو غير عضوي، وأما الثاني فلا يرى النص إلا صورة صاحبه بدءاً من اللغة والمفردات المكتسبة وأثر البيئة الاجتماعية، والأحداث السياسية عليه، فعلى الرغم من اهتمام الناقد بالنص هنا إلا أنه لا يفتأ يشير إلى تلك العوامل الخارجية ويفسر النص بناءً عليها، فلا يلتقي الناقدان في الطريقة ولا في الأسلوب، وربما وجدت تبريراً أو تفسيراً لبعض القضايا مختلفة جداً قد تصل إلى حد التعارض، وقل الشيء ذاته فيمن يتخذ البنيوية أو التفكيكية منهجاً أو من يستعين بنظريات علم النفس، فيفسر النصوص تفسيراً نفسياً.

وتجاوزاً عن هذه القضية إلا إن الناقد مهما كان منهجه لا بد وأن ينظر إلى جملة من القضايا التي تشكل الأدب، فسوف يعود كل ناقد شاء أم أبي إلى تلك الثنائية المعروفة قديماً وحديثاً الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى، ولا بد من أن ينظر كل ناقد مهما تعددت مشاربه واتجاهاته إلى ذلك الترابط بين هذين الجانبين ومدى اتفاقهما معاً ليؤثرا في القارئ إذ إن مهمة الأدب الأساسية ليست تعبوية ولا وعظية إرشادية بالدرجة الأولى ولكنها وجدانية، تدفع بالقارئ للمشاركة أو اتخاذ موقف طوعي تجاه ما يقرأ، فالأدب لا يلقن، وعليه فإن الناقد يكشف في كل تلك المناهج عن هذا التأثير والأدوات المستخدمة إبداعياً في ذلك.

ومن جهة ثانية لا بد للناقد من أن يكشف عن تلك العلاقات النصية والفكرية التي تحكم النص، والإحالات الأخرى لنصوص سابقة، إذ إنه كما يقرر النقد الحديث لا نص بريء مطلقاً من نصوص الآخرين، فأنا هم، شئت أم أبيت، ولا بد أن يتناسل الآخرون في لغة النص إما أشباحاً يلوحون من بعيد، وإما أن

تصبح النصوص السابقة شواخص دالة على نفسها، وعلى الناقد أن يكشف عن هذا الجانب من جوانب العمل الأدبي، ليرى موقع المبدع من الحركة الإبداعية، مضيفاً بصمته الخاصة التي تعطيه حق التميز الإبداعي، أم إنه مجرد هاوٍ يصف الحرف بجانب الحرف ليشكل بنية نصية متهاوية معنوياً وشكلياً.

وربما يحسن أن أشير أيضاً إلى مهمة الناقد الأخلاقية الإنسانية العامة، بمعنى المسؤولية عن تحسن شروط العمل الإبداعية، فالمواظبة والاستمرارية تجعل الناقد متطوراً وباحثاً عن كل جديد، وعليه رصد المشهد بتفاصيله كافة، ويعيش الحدث الثقافي وارتباطاته لأن النقد ضروريٌّ ضرورة الكتابة نفسها، فتحسين الشروط الإبداعية ورفع مستوى ما يكتب هي مسؤولية الناقد أولاً ثم المبدع، الذي يتربص بالناقد، ويريد منه كلمة حقٍ يستحقها في نص يستحق أن يقرأ ويؤثر في الوجدان العام والذائقة العامة، وليس مؤثراً في الناقد فقط!

أسئلة الكينونة في السرد العربي

كتاب «السرد وأسئلة الكينونة»، ملخص مؤتمر عُمان الأول للسرد، الذي نظّمته الجمعية العمانية للكتاب والأدباء (ضم 335 صفحة من الحجم المتوسط). كتاب يحتاجه المثقف العربي والروائي والمؤرخ الأدبي والناقد.

يكشف الكتاب عن آليات الكتابة السردية، وتشابكها مع الواقع بكل تجلياته، كتاب يشكل إضافة مميزة للمكتبة الأكاديمية والبحثية العربية، لما فيه من جهد متواصل نحو مقولات الرواية العربية وقضاياها المعاصرة، بأول شروط الكتابة الإبداعية وهي الحرية ومقاومة العفن الذي أصاب الحياة العربية وكيف واجه السرد العربي هذه الإشكالية وكيف سعى إليها وكيف حثّ عليها، مؤكداً أهم سؤال يبحث في الكينونة وكيفية تحقيقها الواقعي والفني، بالإضافة إلى موضوعات التحرر والانعقاد من التبعية ومواجهة الفقر والجهل والمرض، ومناقشة مسألة التطرف بكل أشكاله، والنظرة إلى الجسد والتاريخ والأفكار الكبرى الجمعية والذاتية.

والكتاب جملة من المحاضرات والمدخلات قدمها نخبة من المبدعين العرب الذين شاركوا في مؤتمر عُمان الأول للسرد، جمعها وأعدّها حاتم بن التهامي الفطناسي، الذي قال في مقدمته: «لعلّ من البديهي أن يكون مؤتمر عُمان الأول للدراسات السردية الذي نظّمته الجمعية العمانية للكتاب والأدباء محتفياً بالسرد في علاقته بالكينونة، بالأسئلة التي تتناسل بين الطرفين».

كما أن هذه البحوث تعرّف المثقف العربي جوانب من الجهد السردى العربي بامتداد الجغرافيا العربية الحافلة بالإبداع ومنافستها للجهد السردى العالمى ووصول بعضها إلى العالمية، واستحقاق بعضها التقدير العالمى سواء في الترشيح لنيل الجوائز العالمية كالبوكر ونوبل وكتارا، أو في انتشارها عالمياً بترجمتها وتعريف القارئ غير

العربي بها.

وتقف البحوث المقدمة عند آليات السرد في الأجناس الأدبية (الرواية والقصة القصيرة والسيرة الذاتية)، فتبين الأبحاث في جانب منها آليات السرد وأنواعه، قديما وحديثا، وكيف تطورت الرواية لتسير في أفق حدائي وما بعد حدائي بآليات جديدة، ليس فقط من أجل التجريب، بل لأن الشكل يحمل أحيانا جزءا من المضمون، فتحدثت الأبحاث عن التناص وتقطيع النص، وتداخل الشعري مع السردى، وتوظيف اللغة المكثفة والرمزية، والاستعانة بأدب الرحلات، والمفارقة بأنواعها المختلفة والأسلوب الساخر، وتوظيف الأساطير، أو أسطرة الأحداث، وما إلى ذلك من آليات السرد في الرواية والقصة القصيرة.

ومما قد يأخذه الدارس على الكتاب على الرغم من أبحاثه الجادة والجهود المباركة التي أخرجت هذا الكتاب وهذا المؤتمر، عدم تطرق الباحثين إلى مجالات سردية لها حضورها الفاعل، فغاب الحديث عن السرد المسرحي، والنص النثري السردى الوجداني المفتوح، وكذلك لم يكن لقصص الأطفال نصيب من أوراق المؤتمر.

اللُّغَةُ فِي الرِّوَايَةِ: إِلَى مَنْ يَهْرَفُونَ بِمَا لَا يَعْرِفُونَ

هل يصحّ أن أقول مثلاً: إنّ اللُّغَةَ مكوّنٌ أساسيٌّ من مكوّنات الرِّوَايَةِ، وإذا كان هذا صحيحاً ألا تعدّ اللُّغَةُ مكوّناً أساسياً في الشِّعْر، وفي المسرح، وفي الفنون القوليّة كالخطبة مثلاً؟ اقتراض بدهيٌّ يجب ألا يطرح أساساً. فكأننا إن طرحناه نسلم بمنطقيّة طرح هذا القول: إنّ الجسد أحد مكوّنات الإنسان. هل تصحّ كينونة الكائن الحيّ دون جسد؟ وكذلك الأدب فلا يصحّ فكراً وواقعاً دون لغة. ولذلك سأُتَّجِه نحو طبيعة لغة الرِّوَايَةِ، وحتى تُفهم اللُّغَةُ في العمل السّرديّ عامّة، والروائيّ بشكل خاصّ، لا بدّ من التذكير أنّ الرِّوَايَةَ عالمٌ متخيّلٌ لواقع ما وكأنّها استعارة لغويّة كبرى لما تحيل عليه من واقع خارج معمارها الفنيّ، إذن سيكون هناك مستويات لهذه اللُّغَةِ، لغة السّارد ولغة الشّخصيّات، وإذا حافظ السّارد على طبيعة لغويّة واحدة، فإنّ الشّخصيّات يجب أن تحافظ كلّ منها على لغتها، باعتبار اللُّغَةَ جزءاً واقعياً من الشّخصيّة الإنسانيّة، وفتياً يجب أن توازي ذلك الواقع. هنا لا بدّ من أن تتعدّد مستويات اللُّغَةِ في الرِّوَايَةِ، وآلا تظلّ أسيرة السّارد/ الكاتب الذي أنطق كلّ شيء، بصفته المتحكّم والعقل الأكبر الذي يحكم حياة ما، تخيلها على شكل رواية، تحاول أن تصوّر واقعاً ما أو تتشبه به في أدنى الأحوال، فلا يجوز أن يسلب السّارد من الشّخصيّات لغاتها، عليه أن يتركها تمارس حرّيتها في الحديث كما تشتهي، أليست مخلوقاً له كان مشخّص فتياً، فلماذا تمّ السيطرة عليه تحت ذرائع شتى، يحكمها الوهم والتصوّر العبثيّ لهذه الصّنعَة المسماة «رواية»؟

لقد كثّر أدعياء الأباطيل النّقديّة، وصار الأغلب يهرف بما لا يعرف، وصار حفظ

المقولات وترديدها دون فهم سمة المتحدثين المتفهمين. وانتشرت غوغائية الأدب والأدباء. وحدث الخلط الذي يتم عن فقر معرفي وجهل حقيقي في أمور الأدب، سواء بسواء، كما انتشرت فوضى في السياسة وفي الدين، هناك فوضى في النقد، وفي الشعر، وفي الرواية، وفي مصطلحاتها، كما هو في كل مجالات الحياة، واختلط الحابل بالنابل، وتساوى الجاهل بالعارف، بل صار الجهل في اقتراح المقولات النقدية متاحا، ويسوق على أنه وجهة نظر محترمة.

وفي العودة إلى موضوع لغة الرواية أقول: إن هناك ادعاءً لإمكانية وجود سمات شعرية للغة السرد، كما أن هناك سمات نثرية للغة الشعر، وأن لعبة التجنيس لم تعد قائمة فتداخلت الأجناس، وصار الشعر سردا والسرد شعرا، وما إلى ذلك من هذيان!

إن من يدعي ذلك لا يعرف الشعر، وإن أصدر الدواوين الشعرية، ولا يعرف الرواية، وإن خلف على رفوف المكتبات عشرات الروايات، ونال الجوائز، ولا يعرف النقد، وإن تصدر البرامج في الفضائيات والمؤتمرات، فكيف سيكون الشعر بلغته المكثفة البرقية الحادثة في لحظة إلهام غيبي حاضرا في جسد لغوي واقعي يحاكي لغة الشخصيات ويمثال مع واقعيتها؟ أم أنه سيكون في السرد، وهنا ستكون المسافة اللغوية كبيرة، مع أن ذلك لن يجعل النص شعريا، ولن يستفيد الروائي غير غربة مضاعفة، تجعل النص أعرج أعمى، يتخبط في ضياع المتهات المتوتية. وهنا لا يجوز القياس على الشعر القصصي والملحمي، ولا على الشعر المسرحي، لأن هذه ليست شعرا بالمفهوم الحقيقي للشعر، وإنما هي قصص اتخذت من النظم والوزن قالباً لها، فليست «قصائد» أحمد شوقي للأطفال شعرا ولا مسرحياته كذلك، ولا ملحمة هوميروس التاريخية شعرا، ولا ما كتبه صلاح عبد الصبور من مسرحيات بقالب الشعر هي من الشعر، ولا النظم التعليمي القديم، كالألفيات

والدينيات السيرية تعد شعرا، إنما كل ذلك سرد، أو «كُلُّ لغوية» اتخذت من القلب الخارجي للشعر ملحا خادعا ليكون شعرا، وهو في الحقيقة بعيد عن الشعر بعد مشرق الشمس عن مغربها!

فكيف إذن ستكتب الرواية بلغة الشعر؟ عدا أن الرواية خاضعة لمنطق محكم مدروس، والشعر ذو قانون خاص لا يخضع إلا لقوانين خاصة ينشأ لنفسه في كل لحظة إبداع، بحيث لا تتكرر هذه اللغة، لأن اللحظة لا تكرر ذاتها، هذه الطقوس من الولادة الشعرية لا تعاني منها الرواية، إنما الرواية بناء لغوي، وليس ولادة قسرية بلغة خاصة كما هو الشعر، وهذا فارق دقيق بين اللغتين، لغة تنضح من واقع ولغة تنزل من عالم الماوراء حدود منطق اللغة المعهود، واقتراف الروائي جملا تصويرية خلال السرد لا يجعل من اللغة شعرا، وإنما يزيد من غربة الرواية عن عالمها، فيؤدي ذلك إلى تشويها فتصبح «شيئا ما» متداخل الحلقة كالكائن الحي الذي لا تدري أهو ذكر أم أنثى!

ولكن، لماذا يلجأ الروائيون إلى هذه الجرائم اللغوية؟ هل يعتقدون أنهم يحسنون صنعا روائيا؟ أظن أن من يفعل ذلك إما «روائي» هارب من الشعر فكان «شاعرا» عَقَّ الشعر وعقّه، فلجأ إلى الرواية حاملا معه جينات ميّنة من بقايا شعر ميّت، فحاول إيهام القراء الجاهلين بطبيعة الأدب أنه يكتب رواية «تجريبية»، وهو لا يدري ما معنى التجريب، فيرى أنها تضيف الجديد بلغتها المميزة، وهو لا يدري أنه «يقبر» في متنه الروائي المشوه آخر ما تبقى من شاعريته المهزومة!

وإما أنه روائي ضل في لغته، فيغرب فيها ويشرق ويتطفل على الشعر، فيسرق منه ما لا يحسن له توظيفها، وكأن تلك المواد المرصوفة المسروقة ستحميه من الضحالة وبؤس البناء، فيكون بذلك قد أضع الرواية وحكم عليها بالفشل الذريع، ولكن مع ذلك لا تعدم من أن تجد من الأتباع والمرتزة والكتابة الانطباعيين الصحفيين

الفاشلين أو المبتدئين من يروج لهؤلاء تلك السخافات البِدعية ويقول: إنها الإبداع والتجديد والتجريب والتجديف في بحر لحيّ، والتحديث والتحديث والتحديث، وما إلى ذلك من تاءات وتفعيلات وتوصيفات لا تقنع قارئاً متمرساً، فما بالك بناقد خبير، فإذا به يمارس التخريب الممنهج.

وقد يدعي بعض الأرباع من المثقفين أنّ الروائيّ قد يكون محكوماً بلغة الشعر، لوجود شخصية الشاعر في الرواية، وهنا من حقّ المرء أن يسأل هؤلاء عن صنعة الرواية ومهمتها، هل جاءت الرواية لتعيد الشعر بصورة مشوهة أم جاءت لتحدث عن شخصية ذلك الشاعر، على الرغم من أنّ معظم الروايات التي استطعت أن أصل إليها وتحدثت عن شعراء، سواء أكانوا شخصيات حقيقية أم بوصفهم «كائنات» روائية لم تنجح في إبراز الشاعر وسيكولوجيته الإبداعية وشاعريته؛ لانعدام فهم الروائي لشخصية الشاعر في حقيقة الأمر، ولهذا الفارق بين الشخصيتين الروائي والشاعر، ولذلك العداء الخفي بين الشاعر والسارد فنياً على الورق، وهذا العداء هو عداء لغوي بالضرورة، مع أنّ الأمر لا يخلو من أبعاد تنافسية بينهما على أرض الواقع، يتنازعان المكانة والشهرة، ويعتدي كل منهما على حقوق الآخر اللغوية والفنية، تحقيقاً للذات التي تضخمت وغدت مرضاً ثقافياً مستفحلاً.

إنّ تمسح الروائي باللّغة «الشعرية» أشبه بنكتة «حاضر يا مولاي»، تلك النكتة البائسة الشائعة بين أوساط المعلمين، إذ كانت ردّاً على معلم اللّغة العربية الذي طلب من التلاميذ التحدث باللّغة الفصيحة بحضرة «المشرف التربوي»، فما كان من الطالب الذكيّ إلا أن فضح هذا السياق المفتعل لمعلم محتمل، وهنا سيكون القارئ/ الناقد «غير المجامل»، وما أندر وجوده! فاضحاً للروائي الذي وظف لغة في غير سياقها الطبيعي والمعتاد، مع ملاحظة فارق بسيط بين الموقفين غير الضروري بيانه هنا، مكثفياً باستعارة التشبيه لبعض دلالة جامعة.

الفصل الثاني:

نماذج من الرواية الفلسطينية:

1. الهم السياسي في الرواية الفلسطينية.
2. التخيل الذاتي في الرواية الفلسطينية
3. رواية أهل الجبل: التاريخ والثقافة والمقاومة.
4. ثلاث وقفات مع رواية «أرواح كليمنجاروا»
5. الروائي باسم خندقي في «مسك الكفاية» و«نرجس العزلة».
6. رواية صيادون في شارع ضيق: الفكرة واللغة والشخصيات والسرد
7. «باط بوط»- رؤى من صميم المجتمع الفلسطيني
8. «الموتى لا ينتحرون» وتقنيات الصنعة الروائية
9. «النزوح نحو القمر»- محاولة تفكيك البنية الروائية
10. سادية الاغتصاب في الكتابة عن «رام الله»
11. «كلام مريم» واستنطاق الواقع
12. «السماء قريبة جدا»- وقفة مع النص الفوقي ودلالته الإشهارية
13. «الخنفشاري»- الانتقام من الفكرة سلوك تعويضي

الهتم السياسي في الرواية الفلسطينية

لا شك في أن الرواية الفلسطينية مسكونة بالهم السياسي والقضية الفلسطينية منذ الجيل الأول من الروائيين، وحتى الآن، وربما لم يفكر الروائيون إلا فيما ندر في البحث عن أفكار أخرى خارج هذه القضية، وكأن القضية السياسية غدت مطية الكاتب الوحيدة وبوصلته الفريدة، حتى حازت الرواية الفلسطينية لقب الرواية السياسية، وربما أثر ذلك في فنيّتها؛ بدعوى وقوعها في نغّ الدعاية السياسية المباشرة، لتتحول إلى متواليات سياسية تحمل قناعات الكاتب الفكرية وإسقاطاته المذهبية في غالب الأحيان.

وبما أنه لا يوجد همّ / مشكلة / قضية ذات سمة واحدة، لذلك كانت كل قضية لها تبعاتها السياسية والاقتصادية والثقافية والأيدولوجية حتى الصحية بقسميها النفسي والعضوي، وعلى ذلك ستكون كل قضية بحاجة إلى حلول مركبة ومتداخلة، ولا تفلح معها الحلول الفردية أو الجزئية، لأن حل المشكلة جزئياً هو عدم حل المشكلة أساساً.

وهذا ما ينعكس على الرواية بوصفها حاملاً نصياً- فكرياً لمشاكل المجتمع وقضاياها؛ فكل رواية وهي تتمحور حول قضيتها الخاصة ومقولاتها الفكرية تتماس في صنعها الروائية مع كل الجوانب الأخرى، بصفتها قضية اجتماعية في الدرجة الأولى لها أبعادها المتشعبة، فتحاول أن تحترق قوانين ذلك المجتمع أو ما يجب أن يكون عليه ذلك المجتمع.

وحتى لا أبعاد عن الفكرة أكثر مما ينبغي، أعود للرواية الفلسطينية، وحضور الهمّ السياسي في مقولاتها الفكرية، ومن أجل هذا الغرض ارتأيت أن أتوقف عند مجموعة من الروايات الفلسطينية، وأستعرض سريعاً اشتغالها بالهمّ السياسي، واخترت أن

أتوقف عند رواية غسان كنفاني «عائد إلى حيفا»، ورواية جبرا إبراهيم جبرا «صيادون في شارع ضيق»، ورواية رياض بيدس «باط بوط»، ومن الروايات الصادرة حديثا توقفت عند رواية عيسى القواسمي «النزوح نحو القمر» ورواية مشهور البطران «السماء قريبة جدا»، ورواية «الخنفشاري» للروائي نافذ الرفاعي، وأخيرا رواية باسم خندججي «مسك الكفاية» التي كتبها صاحبها في الأسر. لعلّ عالم غسان كنفاني عالم منغمس بكليته في الهم السياسي، فهناك رواية «رجال في الشمس» و«أم سعد» و«ما تبقى لكم»، ورواية «عائد إلى حيفا»، وكلها تعالج روائيا مفردات القضية الفلسطينية منذ عام 1948، فيجد القارئ انشغال الكاتب بقضية اللجوء والتشرد والبحث عن الحلول الفردية غير المجدية، وما يتفرع عنها من هموم اجتماعية أو اقتصادية، كما وتعرض للآثار النفسية التي تركتها كل تلك الإشكاليات في نفسية الشخصيات.

وأما رواية «عائد إلى حيفا» فتعالج جانبا آخر من جوانب القضية الفلسطينية، من خلال نموذج الأسرة اللاجئة التي عادت إلى حيفا لا لتستقر في بيتها، ولكن لتبحث عما فقدته هناك، وتقترب الرواية من النقاش الفكري حول قضايا فكرية عامة بطرح قضية من هو الأولى بالحق من خلال معالجة قضية الطفل خلدون الذي أصبح «دوف»، لتخلص الرواية إلى موقف سياسي واضح بوجوب الانحياز للعمل العسكري من أجل إرجاع الحق المسلوب، كأنها صياغة روائية للشعار القومي الذي طرحه زعيم القومية العربية جمال عبد الناصر «ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة».

ويتناول جبرا إبراهيم جبرا في رواية «صيادون في شارع ضيق» القضية الفلسطينية ولكن بطريقة مختلفة، تتمحور حول «جميل فرّان» ذلك البطل الفلسطيني المثقف، الذي يعيش الحالة السياسية وانعكاساتها الفردية عليه، فيتفوق على كل من حوله،

ما جعل الناقد فيصل دراج في كتابه «جبرا إبراهيم جبرا» يعنون مقاله التي تناول فيها الرواية بـ«المفرد الرومانسي في زمن المنفى»، وفي الرواية مناقشة للحالة السياسية الفلسطينية وتأثير الحالة العربية عليها، ولذلك يرى جبرا من خلال أفكار جميل فران أن الأرستقراطية العربية، العراقية هنا كنموذج، حائل دون إنجاز التحرير على أرض الواقع، وكأن الكاتب يدعو بطريقة أو بأخرى إلى أهمية الالتفات إلى الواقع العربي عند محاولة التحرير والخلاص.

وفي رواية «باط بوط» للكاتب رياض بيدس، تظهر القضايا السياسية بشكل مغاير عما قدمه الروائيان السابقان بحكم الواقع الذي يعيشه الكاتب، فيتناول الكاتب قضايا عيش الفلسطيني فيما بات يعرف بـ «المجتمع الإسرائيلي»، وما يعانيه من اضطهاد وتمييز عنصري، فيتعرض الإنسان العربي للملاحقات الأمنية، وتفرض عليه الإقامة الجبرية، ويخضع للتفتيش والاستجواب المخبراتي، وقد عانى العرب في الداخل الفلسطيني من هذه الإجراءات وتحدث عنها شعراء وكتاب آخرون، وجسدته هذه الرواية بأسلوب سائر، يذكر برواية إميل حبيبي «المتشائل»، التي تقاطعت مع بعض مقولاتها الروائية، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم «المواطنة» في دولة ترى الآخر/ العربي عدوا ونقيضا بالضرورة ولا يؤمن جانبه!

ومع تطور الفصية الفلسطينية سيجد الدارس أن الرواية الفلسطينية انغمست في مناقشة مفردات المرحلة التي انبرت للتعبير عنها، دون أن تتخلى عن مفردات السياسة الفلسطينية التقليدية، ففي رواية «النزوح نحو القمر» للكاتب المقدسي عيسى قواسمي مناقشة للوضع السياسي الفلسطيني تحت ظل السلطة الفلسطينية واتفاق أوسلو، إذ تتحرك الرواية في فضاء مكاني محدد ما بين رام الله ونخيم الأمعري، لتخلص الرواية إلى طرح فكرة التأزم السياسي الحاصل في هذا الفضاء المكاني، الذي يشعر فيه الفلسطيني بالحصار المضاعف، وكان الاحتلال أحد أوجهه، ليصبح مكانا غير

محتمل للعيش، تموت فيه كل الطموحات الفردية وأحلام التغيير الرومانسية، وعلى ذلك يكون «النزوح نحو القمر» حلا، وعلى ما في العنوان من ملامح التهمك إلا أنه يشي بألم كبير، فالعالم الأرضي بما فيه من أنظمة وقوانين واتفاقيات أصبح عدواً، فإذن ليس على الفلسطيني إلا أن ينزح نحو القمر لعله يرتاح، ومع أن الرواية لم تقدم حلاً، إلا أنها اكتفت بهذا الأفق من التفكير الجدي بضرورة التغيير، وإن لمحت الرواية وانحازت إلى العمل العسكري كذلك من أجل انخراط أو تحسين الأوضاع على أقل تقدير.

وما أشار إليه الكاتب عيسى القواسمي، اشتغل عليه بصورة أعمق الروائي مشهور البطران في روايته «السماء قريبة جداً»، إذ يصور الأوضاع الملتببة في أراضي السلطة الفلسطينية، وقد تناول بجرأة تحسب له قضية التنسيق الأمني، فما عجزت عن كشفه دولة الاحتلال من عمليات المقاومة المسلحة استطاعه رجال الأمن الفلسطينيون سعياً وراء مكاسب ذاتية، متواضعة هي بالضرورة، مهما كانت مبرراتها، وبجانب تلك القضية المهمة طرح البطران معاناة المطاردين والأسرى والمشاكل العائلية على خلفية التصنيفات الجسدية للعملاء، ويبرز دور المرأة في سياقها الاجتماعي وتضحياتها من خلال التوقف عند نماذج متنوعة من النساء، قدمت كل واحدة منهن دورها كما كانت ترى الرواية ومقولاتها السياسية والاجتماعية. وتعالج رواية الخنفساري للروائي نافذ الروائي كثيراً من الأفكار ذات العلاقة من خلال شخصية «الخنفساري» التاريخية، فيوظفها الكاتب من أجل التعبير عن بعض سلوكيات الأشخاص الذين يعانون من الخيبة جراء الأوضاع السياسية والاجتماعية وانكسار أحلام تلك الشخصيات.

وبعيداً عن كل ذلك من مفردات سياسية كانت حاضرة في النماذج السابقة، ناقش الروائي «باسم خندقي» في رواية «مسك الكفاية» قضية فكرية عامة، نابعة

من تصوره الذهني للأيدولوجيا التي يؤمن بها، فاستعارت الرواية الحدث التاريخي من العصر العباسي، لتطرح أفكارا ذات أبعاد إنسانية عامة متمثلة في فكرة الحرية، ليبنى على قضية المقاء بنت عطاء بن سبأ المعروفة بالخيزران التي وقعت في الرق مقولاته في التحرر والحرية، وتشير الرواية في الأجزاء الأخيرة إلى قيام المقاء وقد أصبحت حرة، بتحرير كل إماء القصر، وبذلك قدم الخندقي أفكاره باستعارية غير تقليدية منحازا إلى التاريخ ليعبر عن مأساة الأسير وتمنياته في الانعتاق والتحرر، مع ما في الرواية من انحياز واضح لدور المرأة غير التقليدي الذي عبر عنه بالعنوان الفرعي للرواية «سيدة الظلال الحرة»، مؤكدا فكرته بمفردتين هما «سيدة» و«حرة»، وبذلك تكون هذه الرواية قد أعطت المرأة دورا بطوليا فكريا وسياسيا ذا ملامح أيديولوجية.

أخيرا: ستظل الرواية الفلسطينية مفتوحة على الأفق الاجتماعي الممتد سياسيا واقتصاديا وثقافيا، لأن الرواية بحد ذاتها فن مفتوح يستوعب كل القضايا التي يمور بها هذا العالم.

التخييل الذاتي في الرواية الفلسطينية

يعدّ مفهوم التخييل الذاتي من المفاهيم النقدية الحديثة الداخلة إلى مصطلحات الفنّ الروائيّ، ويحيل هذا المصطلح إلى فنّ الرواية وفنّ السيرة الذاتية، فهو يأخذ محدداته المفهوميّة من الفنّين معاً، فالعمل السرديّ الموصوف بأنّه تخييل ذاتيّ جامع بين جنس الرواية وجنس السيرة الذاتية، بحيث يبنى العمل الأدبيّ السرديّ على الازدواجيّة بينهما. ويحدّد التخييل الذاتي شروط معيّنة، أولها إحالته التّجنيسيّة على فنّ الرواية، وأن تكون الشّخصيّات الواردة فيه شخصيّات حقيقية، وأن يتوحّد الكاتب والسارد في شخصيّة واحدة، تقصّ الأحداث بضمير أنا.

وحثّ لا يقع الكاتب في مشكلة تجنيسيّة لهذا النوع من السرد، يجب أن يكون واعياً إلى ضرورة الإحالة الواقعيّة للأحداث التي يتمحور حولها السرد، وقد تنبّه الناقد لطيف زيتوني إلى واحد من شروط التّفريق بين الرواية بوصفها متخيلاً لا تحيل إلى مرجعيّات واقعيّة حقيقية في تفريقه بين الكاتب والسارد وأنهما ليسا شخصيّة واحدة. يقول زيتوني: «ينفصل الرواي عن الكاتب في النصوص المتخيّلة التي تروي أحداثاً لم يشهدها الكاتب أو التي خالف فيها ما شاهده في ترتيب الوقائع أو الأسباب أو النتائج أو الأماكن أو الزمن أو أسماء المشاركين فيها أو علاقاتهم أو أحاديثهم، إلخ.. فحين تقدّم الرواية الحدث المتخيّل بدل الحقيقي، لا يعود للكاتب الحقّ في روايته، (كي لا يصبح كاذباً)، فتروي الحدث شخصيّة خياليّة هي الرواي» (من بحث السيرة بوصفها شكلاً سردياً). أمّا في التخييل الذاتي فثمة اقتران بين السارد والكاتب اقتراناً حتمياً، غير مراوغ ولا ملتبس.

ويكتنف وجود هذا النوع من السرد في الأدب العربي المعاصر إشكاليّات كبيرة أشار إليها الأستاذ عبد الله شطاح في بحثه المعنون بـ «تسرید الذات بين الرواية

والسيرة الذاتية. المرجع والتخييل» (مجلة عالم الفكر، عدد 171، ص 7-28)، حيث يورد الباحث جملة من هذه الأسباب، من أهم تلك الأسباب «أن التخييل الذاتي لم يقتحم المتن النقدي العربي بعد»، وبالتالي فإنّ الروائي العربي ومنه الفلسطينيّ ربّما ما زال يجهل هذا المصطلح النقدي وحدوده الفنيّة، وإن مارسه في الكتابة على استحياء، وثاني تلك الأسباب هو أنّ «الكاتب العربي ما زال غير قادر على تحمّل تبعات البوح عن الذات»، وهنا يمكن أن تثار إشكاليّات خاصّة بالمرور والمجتمع والبنية الثقافيّة، وسبق أن نوقشت كلّ تلك المسائل في السيرة الذاتية العربيّة، التي جاءت متسترة غير معلنة عن خفايا خاصّة للكاتب كما ينبغي أن تكتب السيرة الذاتية. ومع ذلك هناك نماذج من السرد العربي قاربت مفهوم التخييل الذاتي وقد أورد الباحث شطاح في بحثه المشار إليه نماذج منه عند محمد برادة وواسيني الأعرج، في حين اعتبر أنّ الكاتب عبد القادر الشاوي «الكاتب العربي الوحيد الذي لنا هذا المنحى». وفي ذات السياق في السرد العربي يمكن أن يحيل الدارس القارئ إلى أعمال روائية كتبها أصحابها تستند إلى خبراتهم الذاتية الواقعيّة، من مثل رواية «سارة» للعقاد، و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، وحديثاً فيما كتبه الروائي الكويتيّ طالب الرفاعي وأشار إلى شيء من ذلك معتمداً على مفهوم التخييل الذاتي، مقرأً أنّ في روايته قدراً من سيرته الذاتية. (حوار مع الكاتب في جريدة الرأي الأردنيّة 7-8-2017).

وما يقال عن الرواية العربيّة ربّما ينطبق على الرواية الفلسطينيّة، فلا يوجد رواية فلسطينيّة تماهت تماماً مع مصطلح التخييل الذاتي، مع أنّ هناك إشارات إمّا نصيّة أو فوق نصيّة تشير إلى حضور الكاتب أو اعتماده على مرجعيّات واقعيّة في المتن الروائيّ، فعندما أصدر الروائيّ أحمد رفيق عوض روايته «عذراء القرية» تعرّض للملاحقة، لما ظنّه المقرّبون منه أنّه يتحدّث عن شخصيّات لها مرجعيّات واقعيّة، أو

ما تحدّث عنه الروائيّ والنّاقِد عادل الأسطة في نصّ «تداييات ضمير المخاطب»، و«ليل الضّفة الطويل».

لقد أشرت خلال دراستي لرواية جبرا إبراهيم جبرا «صيّادون في شارع ضيق» إلى ذلك التّطابق بين شخصيّة جميل فران والكاتب، وكذلك أشرت إلى أنّ الروائيّ باسم خندجقي في روايته «نرجس العزلة» كان ينطلق من تجربة ذاتيّة، وكذلك فعل إبراهيم نصر الله في «أرواح كليمنجارو»، فقد بنى الرواية على رحلة حقيقيّة إلى جبل كليمنجارو، وقد شارك فيها الكاتب، وكما صرح بذلك غير مرّة أنّه أراد أن يجسد هذه الرحلة روائياً، مبتعداً وبكل قصد عن أدب الرّحلات أو اليوميّات، وأشار إلى شيء من ذلك الروائيّ محمود شقير في روايته «مديح نساء العائلة» التي جاءت تمجّد نساء عشيرة «الشّقيرات» وهي عشيرة الكاتب.

لقد اعتاد كثير من الكّتاب وضع تنويه في مفتح رواياتهم ينفون أيّ تطابق بين ما جاء في الرواية من أحداث أو تشابه في الشّخصية مع السياق الواقعي، لئلا يقع القارئ في غواية البحث عن الإحالات المرجعيّة الواقعيّة، هكذا فعل جبرا إبراهيم جبرا في رواية «صيّادون في شارع ضيق» وباسم خندجقي في «نرجس العزلة». وعمد بعض الكّتاب إلى وضع تنويه ليمنّ هؤلاء الكّتاب من رسم الحدود بين المتخيّل والواقعيّ، دفعاً لتوهم القارئ وتثبيت «أفق الانتظار» له نحو فنّ الرواية المبنيّ على المتخيّل فقط، فقد كتب الروائيّ عيسى القواسمي في بداية رواية «الشّغف» هذا التنويه: «جميع الأسماء التي ورد ذكرها في الرواية خلال حصار كنيسة المهدي هي أسماء حقيقيّة لأشخاص عاشوا فترة الحصار، بالإضافة إلى أسماء الشّهداء والمنفيين... أمّا أبطال الرواية فهي أسماء لأشخاص افتراضيين، أضيفت في سياق الهدف الأساسيّ الذي قامت لأجله الرواية» (ص6)، وبالتّقنيّة ذاتها يثبت محمود شقير قبل الشّروع في روايته «فرس العائلة» هذه الفقرة «باستثناء

الشخصيات العامة والمعلومات المستقاة من مصادرها، فلا علاقة لهذه الرواية بأشخاص أو وقائع خارجها، وأي تشابه في الأسماء والوقائع ليس مقصوداً، وهو من باب الصدفة المحضة». (ص 4)

ومثل هذا التّونيّات ترجع في حقيقتها إلى محاولة الكّتاب إبعاد التّهم عن أنفسهم، وخاصة إذا كان الحدث الروائيّ شائكاً، ويمكن أن يتعرّض الكاتب بسببه إلى المساءلة. أمّا الروائيّ أفنان القاسم فقد احترس احتراساً مغايراً عندما افتتح روايته «أربعون يوماً بانتظار الرئيس - رواية السقوط الفلسطينيّ»، بقوله: «إنّ هذه الرواية ليست بنت خياليّ الشّرقيّ المنح، ولذلك فإنّ أيّ شبه بين شخصياتها وبين أشخاص واقعيّين ليس ابن عرض جنحت إليه عن قصد، بل أكاد أقول، توكيداً للشّبهات، إنّ أيّ شبه بين تونس هذه الرواية وتونس تلك البلاد ليس محض هذيان نوسطالجيّ». (ص 8)

ومن التّجارب الروائيّة المهمّة في باب التّخيل الذّاتيّ كانت رواية «أهل الجبل» للكاتب إبراهيم جوهر، تلك الرواية التي استندت إلى وقائع حقيقيّة وشخصيات حقيقيّة، مع أنّ الكاتب حرّف الأسماء قليلاً، نخولة العايد وراشد البلد وميسرة جابر هم من أصدقاء الكاتب الحقيقيّين وأبناء الجبل (الخليل)، ولكنّه بهذا التّحريف الذي يحيل إلى المرجعيّة الواقعيّة جعل رابطاً بينها وبين مرجعيّاتها الحقيقيّة، ملتزماً السّرد بضمير الأنا، ومحيلاً القارئ أيضاً إلى شخصيات ومواقع وأحداث واقعيّة، وخاصة إسحاق الحروب، صاحب القصة المعروفة والمشهورة في محافظته على التّراث الفلسطينيّ في منطقة الخليل. وقد التزم الكاتب السّرد بضمير أنا دون أن يفصح عن اسمه، كما فعل أيضاً الروائيّ باسم خندقيّ في رواية «نرجس العزلة» فلم يعلن هو الآخر عن اسم السّارد.

وفي مقدّمة الرواية يشير الروائيّ إبراهيم جوهر إلى شيء من واقعيّة الأحداث،

فكتب «أرسل إليّ صديقي ابن (رام الله) الذي لم يشأ أن أذكر اسمه هذه الحلقات متسلسلة طيلة أيام شهر رمضان 1435 للهجرة -29 حزيران- 27 تموز 2014م. كان في كلّ ليلة يرسل حلقة أو اثنتين فأبادر من فوري لنشر ما يرزني على صفحتي في (الفيسبوك)... حتى اختلط الأمر على عدد من قرّائي المتابعين وأصدقائي فعاتبوني لأنني لم أشملهم بالإشارة واتهموني بأنني ابتعدت عن قراهم ومدنهم ومخيماتهم...» (ص7)

ومع أنّ الكاتب يتبرأ من أنّه هو كاتب هذه الرواية وما هو إلا ناشر لحلقات صديقه «المتواري هناك في (رام الله)»، إلا أنّ ذلك لم يعد كونه حيلة تكّابية ليس أكثر، لا تجدي نفعا في دفع التّهمة مهما أوضح للقراء قدر استطاعته، كما قال، فكيف سيّتبرأ من التّهمة وهو منثنى هذا النّصّ؟

وأما رواية «مصائر- كونشرتو الهلوكست والنّكبة» للروائيّ ربيعي المدهون فيذكر فيها اسم المؤلّف صراحة، ولكن ليس بوصفه كاتباً وسارداً معاً، وإنما ككاتب ينشر في صحيفة القدس العربي، تقرأ له الشّخصيّة الرئيسيّة «وليد دهمان» مقالا في أحد أعدادها «فتحتُ الصّحيفة عشوائياً. قلبتُ صفحاتها. استوقفتني في النّصف الثّاني من الصّفحة الثّقافيّة الثّانية، مقال بعنوان «لا تصدقوهم.. لم ينسوني بعد أربعين عاماً»، فاجأني اسم كاتبه: ربيعي المدهون. «يا إلهي»، صحت لي حتى كدت أسمعني. لم أعد أستبعد أن يكون صاحب الصّحيفة الذي يحققون معه، الآن، هو المدهون نفسه. ماذا لو كان هو فعلاً؟ هل أسأله عن مصيري في روايته «السّيّدة من تل أبيب» التي جعلني بطلاً لها، وكتّبتني رواية أخرى خلقت أنا أبطالها وصنعت أحداثها؟» (مصائر، ص166-167)، جاء هذا المقطع على لسان «وليد دهمان» بوصفه بطلاً وسارداً يقصّ الأحداث بضمير «أنا»، جاعلاً فاصلاً فنياً بين الكاتب المدهون وبين شخصيّته الرئيسيّة، وفي المقتبس السّابق إشارة لرواية «مصائر» ذاتها

«وكتّبتني رواية أخرى خلقت أنا أبطالها وصنعت أحداثها». مع أنّ هناك دارسين أشاروا إلى العلاقة بين «وليد دهمان» وبين المدهون نفسه ، فكلاهما ولد في المجدل، قرب مدينة عسقلان جنوب فلسطين، وهاجرت عائلتهما بعد النكبة إلى مخيم للاجئين في خان يونس بقطاع غزة، ويقيمان في لندن، ويحملان الجنسية البريطانية. ولعلّ هذا التماهي بين الشخصيتين هو ما دفع الناقد وليد أبو بكر في دراسته للرواية أن يصف المدهون بالترجسية، يقول أبو بكر: «لكن الأمر لا يتوقف عند التخفي وراء وليد دهمان، بطل الرواية، لأنّ ربي المدهون نفسه سريعا ما يظهر باسمه الصريح في روايته في نوع من الاستعراض لا أظنّ أنّ تاريخ الرواية عرفه حتّى الآن». (ظاهرة الثقافة وآثارها المدمرة على السرد، ص 140)

لعلّ في هذه النتيجة التي توصل إليها الناقد أبو بكر تجنيّا على المدهون، فليس دقيقا أنّ هذا الذي حدث مع المدهون لم يعرفه تاريخ الرواية حتّى الآن، فقد أشرت سابقا إلى أنّ أحد شروط رواية التخيل الذاتي هو اعتمادها على مرجعيّات واقعية وإيراد أسماء حقيقية في المتن الروائيّ، بما فيها الكاتب نفسه، وربّما غاب عن الناقد أبو بكر مصطلح التخيل الذاتيّ، أو أنّه غيبه عمدا، متبنيّا أفكارا مسبقة تحتلّ ذهنيّة الناقد التي لم تر في الرواية غير مثال للتطبيع ف «ففي الرواية، تنوّعت سبل الإقناع بإمكانية التعايش، والدّعوة إلى التطبيع، دون تسرّع على الإطلاق» (ظاهرة الثقافة، ص 155)، فاستفزع مثل هذا من المدهون، مع أنّ إشارة الناقد أبو بكر للترجسية فيها وجه من الصواب، فمن تحدث عن روايات التخيل الذاتيّ كان هاجس الترجسية حاضرا في وعيه النقديّ (مراجعة بحث أ. عبد الله شطاح المشار إليه أعلاه).

ومع كلّ ما يقال حول هذه التجارب الروائيّة، التي تستقي مادّتها من الواقع المعيش، إلّا أنّ كتّابها لا يستطيعون التخلّص من الذات وتجاربها الخاصّة، مهما

اجتهدوا في تحويل وجهة نظر القارئ عن الربط بين الكاتب والسارد أو بين الكاتب والشخصيات وعلاقته الواقعية بهم، وأنهم ليسوا كائنات لغوية مجردة من مرجعياتها الواقعية، وربما أحاديث الكُتاب الصحفية ومذكراتهم الشخصية ستعلن ما أخفوه يوماً، وهنا أذكر بما أعلن عنه من أن رواية عبد الرحمن منيف في «الآن هنا» كانت قصة حقيقية لأحد معارفه من السجناء السياسيين، وهو «حيدر الشيخ عليّ القياديّ في الحزب الشيوعيّ العراقيّ، وعلى أنه لم يكن أميناً معه عندما لم يعد إليه أشربة تسجيل صوتية طلبها منه كان قد سجّلها في بيت فالح عبد الجبار لبطل الرواية في الواقع، واعتمد عليها منيف في كتابته روايته» (مقال: حول اتهام عبد الرحمن منيف بالسرقة: حرق الثقافة أم ثقافة الحرق، مروان ياسين الدليمي، القدس العربي، 2017-4-7)، وأن السارد في رواية «وقائع اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» هو نفسه إميل حبيبي على سبيل المثال، وقد يقال ذلك عن روايات أخرى فلسطينية وعربية.

رواية أهل الجبل <؟>: التاريخ والثقافة والمقاومة

هل كان إبراهيم جوهر <؟> يكتب رواية أم أنه كان يقارن بين مدينتين؟ هل كان الكاتب المقدسي يتأمل التاريخ والجغرافيا أم كان يبني حدثاً روائياً محدوداً؟ هل كان السارد العليم الخبير بكل شيء يسائل هذا الواقع أم أنه كان شاهداً عليه فقط؟ كل تلك الأسئلة ولها كثير من المعتكفات والمنعطفات والمنحنيات أخذت تتشكل وتتصالب وتتراصّ أمامي وأنا أتأمل رواية أهل الجبل، تلك الرواية/ البحث في أهل الخليل وطباع أهلها، الذين ربّتهم الصحراء وسقتهم تاريخها ووسمتهم بميسمها، مما قد تشكل الرواية مصدراً مهماً من مصادر البحث (الأنثروبولوجي) للإنسان الفلسطيني في هذا الجزء من أرض الغزاة- فلسطين.

ربما كان البناء الروائي بسيطاً وقریباً، غير مبني على فلسفة معقدة من البناء الفني للرواية الحديثة على الرغم من أن الكاتب قد لجأ أحياناً إلى تقطيع الحدث الروائي لتتداخل المشاهد بين مكانين وزمانين أو بين مكانين في زمان واحد، على الرغم من تلك البساطة إلا أن الرواية قد استندت إلى مجموعة من الفنيات الرصينة التي أعطتها قيمة فنية وأدبية، وفيما يأتي سأقف عند جملة من القضايا التي أثارها الرواية في بعديها المعرفي والفني.

<؟>. صدرت الرواية عن دار فضاءات، عمان، 2014، وتقع في (164) صفحة من القطع المتوسط.

<؟>. من مواليد القدس عام 1957، حاصل على ماجستير أدب أطفال من جامعة القدس، ويعمل محاضراً في كلية الآداب للبنات/ جامعة القدس، صدرت له العديد من الأعمال القصصية، منها «الديك المغرور»، و«تذكرة سفر»، و«سر الغولة»، و«قمر السعادة»، وفي الدراسات الأدبية، صدر للكاتب «الأرض في القصة القصيرة الفلسطينية». وإبراهيم جوهر من مؤسسي ندوة اليوم السابع في القدس، وهو مديرها الحالي.

الموازنة بين المدينتين (الخليل ورام الله)

يتضح في الرواية أن الكاتب يحمل وجهتي نظر متناقضتين حول تينك المدينتين، وقد عبر السارد المشارك بالأحداث كأحد شخصيات العمل الروائي عن هاتين النظرتين، فقد بدت رام الله مدينة الغربة والغرباء، وتبحث عن ذاتها في ذاتها، مدينة الصابون والرمل والزجاج، مدينة السرعة والفنادق والوجبات السريعة، مدينة تأكل أبناءها، مدينة بلا تاريخ، تأكل الماضي كله، مدينة عصرية مغرية ومغوية، تمني زائرها الأماني الخادعة، يركض فيها من أتاها ليحقق ذاته وإذا به يركض وهو محله، ظاناً أنه قد أحرز شيئاً وإذا به كما هو، لذلك فهي مدينة الأحلام والانكسار والخيبة، مدينة بلا ظل وبلا ملاح مفتتة ومشردمة، ولكنها هي المركز! تلك الصورة القائمة لمدينة رام الله تقابلها الخليل مدينة الأصالة والعراقة والتاريخ والمقاومة، مدينة فيها كل شيء مختلف له طعمه ودلالته حتى المباني والأسماء، وعلاقة الناس فيما بينهم وعلاقتهم بالطبيعة والصحراء والتراب والجبل والهواء علاقة تماهٍ واندماجٍ، فهم منغمسون في الأرض والتراب، لم يضيعوا في موجات التغريب والقشور الزائفة القادمة مع مشروع السلام الميِّت، فظلوا متمسكين بالأصالة والوطن، ولم يتنكروا للتاريخ، سواء في ذلك تاريخ المدينة الخاص أم تاريخ الجغرافيا الأكبر لفلسطين كلها، لذلك كان واجبا وطنيا وأخلاقيا وإنسانيا من (إسحق الحروب) أن يجمع التاريخ ويعيد تشكيله من تلك القطع الأثرية، إذ تحول منزله إلى متحف تاريخي وإنساني واجتماعي، وكأنه يقاوم على طريقته.

مدينة تخلق مزاجها من كينوتها الخاصة عبر أربعة من العناصر (التراب، والهواء، والارتفاع، والدوالي)، لتقف هذه العناصر في تحد ومواجهة مع تلك العناصر الفلكية التي تصنع الحظ والتاريخ الفردي للبشرية والمعروفة عند أصحاب الفلك

(التراب، والماء، والهواء، والنار) لنجد الناس عند هؤلاء مجموعة أمرجة نابعة من واحد من هذه العناصر، هنا تجد التراب والهواء مشتركا عاما، ولكنه ليس ذلك التراب العام، إنه تراب الجبل، وليس الهواء الملوث إنه الهواء ذو التيارات الخاصة بالتشكل في فضاء الجبل، وليكون الارتفاع عنصرا ماديا وحضاريا وإنسانيا مكانا وتاريخا يليقان برمز المنطقة الدال عليها كالعلامة الخاصة المميزة، وهو الدوالي، فهنا إذن أنت في الخليل، بكل تلك السمات الخاصة التي شكلت إنسانها وإن كان فيه صلابة الصحراء وقوتها وشموخ الجبل إلا أنه أصيل وطيب وخلق وإنساني وبسيط ويحب الخير ويفهم الأرض وسر الأرض، ومع كل ذلك فإن المدينة هي هامش تدخل في صراع نجول غير معن مع رام الله / المدينة المركز، وهي بذلك تصنع وجها آخر من وجوه المقاومة الراضة لمشروع السلام الهش الذي جعل من رام الله مدينة سياسية واقتصادية وثقافية، بل إنها مركزية في كل شأن من شؤون الحياة الخاصة والعامة.

إن هذا كله جعل أهل الخليل وحدة إنسانية خاصة، يشتركون فيما بينهم في مجموعة سمات عامة، ومع وضوح تلك السمات العامة إلا أنها لم تلغ الخصوصيات الفردية لآحاد الناس، ولذلك حرصت الرواية عبر الحدث الروائي أن توضح هذين الجانبين؛ الخصوصية الفردية لابن الخليل، والسمات العامة للناس بشكل عام، وجعلت الإنسان الخليلي ابن الجبل المتشعب بالسمات العامة في مواجهة مدينة الضياع (رام الله)، إذ لا وجه لها غير وجه استهلاكٍ سريع متضخم يركض فيها الشخص دون أمل، تأكله الأحلام، وتسحقه التمنيات، ولا يظفر بغير الحسرة والندم، الناس فيها غرباء فلا يشفع فيها الحب ولا تنفع فيها الصداقة، ولا يؤثر فيها التاريخ، مدينة تشبه بهية عبد السلام أم أن تلك المرأة حالة بشرية مجنونة من صناعة مدينة لا تتمتع بالبهاء ولا بالسلام!!

إن هذه المقابلة بين المدينتين يطرح تساؤلا صفتة الأولى سياسية عن علاقة المركز بالهامش، وهي علاقة خلقتها كثير من الظروف السياسية المستجدة على المدينة المركز، إذ لم تكن كما هي الآن، لقد تحولت سريعا لتكون العاصمة السياسة والثقافية والاقتصادية للسلطة الفلسطينية، والكل يسعى إليها ليستظل بظلمها، وهنا تطرح الرواية إشكالية كبرى ما زالت تتعمق يوميا، ليزداد المركز تبؤرا، والهامش انفلاشا وابتعادا ليكون أبناء الهامش على ما هم عليه من أصالة وتاريخ خدما لأبناء المركز على ما هم عليه من تغريب وعصرنة لها سمتها غير محمودة النتائج!!

اللحمة الثقافية والجسد الروائي

يوظف الكاتب في روايته الكثير من الإشارات الثقافية، مؤكدا بتلك الإشارات الثقافية ما يرمي إليه الكاتب من رؤيا عامة وفلسفة ينطلق منها الحدث الروائي، فتجد حضور المنطقة، منطقة جبل الخليل، والتي تشمل عدا الخليل، القدس وبيت لحم، في كثير من المؤلفات الإبداعية التي يذكرها السارد، وقد تحدثت عن تلك المنطقة، وكأنه يشير من طرف خفي إلى قدر تلك المنطقة وأهميتها إبداعيا وثقافيا، فقد تجلت في عدة أعمال سردية يأتي السارد على ذكرها: «فرس العائلة» لمحمود شقير، و«كلب البراري» لجميل السلحوت، و«نار البراءة» لمحمود شاهين، و«قبلة بيت لحم الأخيرة» لأسامة العيسة.

كما ظهرت أهمية تلك المدينة ثقافيا في جهود أحد أبنائها (إسحق الحروب) في الحفاظ على التراث والتاريخ من الضياع، ليدخل في منافسة مع الإسرائيلي الذي يدفع المال من أجل أن يستولي على تلك الآثار ليزور التاريخ، فكما قاوم أهل الجبل مشروع روابط القرى في ثمانينيات القرن العشرين، فهم أيضا يقامون بالثقافة والامتداد

عبر التاريخ والجغرافيا معا، فحركة المقاومة للمدينة حركة مستمرة، والسياق الذي جاءت فيه الرواية يبين ذلك في حديث الرواية عن تداعيات ما قبل الحرب على غزة عام (2014) التي بدأت في جبل الخليل وكهوفها، حيث اختفى ثلاثة من المستوطنين^{<?>}، اتهمت «إسرائيل» بعض المقاومين من الخليل بخطفهم ثم قتلهم بعد ذلك!

إن ذلك الرجل التسعيني الذي يحفظ الأحداث المهمة ويسردها بجرقة، لم يكن إلا وجهها آخر من وجه المدينة الزاخر بالمعرفة السياسية والتاريخية المعاصرة، فإن كان ذلك الحاج قد تحدث بإسهاب عن نكبات الفلسطيني، فقد أعطى دلالة ثقافية مهمة، تقف جنبا إلى جنب مع سعيد الظاهر وهو يتأمل لوحة «الفتاة الضاحكة» المعلقة في أحد مقاهي رام الله ويدعى «ملتقى عشاق القهوة»، إنه الإحساس بالجمال الذي رافق ابن الجبل في البيئة الطارئة!

وما بين هذين البعدين في الإحساس بالجمال والتاريخ، تتسلل إلى لغة الكاتب وعلى لسان السارد والشخصيات مجموعة من النصوص الأدبية شعرية ونثرية من مخزون الثقافة العربية الحية، فتحضر الأمثال العربية القديمة، والأحاديث النبوية والآيات القرآنية، والحكم، وكما وقفت الآثار القديمة بجملها ودلالاتها في تألف تام فيما أشرت إليه من أمر اللوحة والقطع التراثية، تجد المواويل والأغاني والأمثال الشعبية حاضرة بتأخي الصياغة مع تلك المنتخبات من الثقافة العربية القديمة، لتبدو كل العناصر في تراصف يفضي إلى لحمة ثقافية مكتنزة تساهم في تشكيل الجسد الروائي الذي غدا جسدا صلبا متينا.

<?>. في 12 حزيران 2014 اختفى ثلاثة مستوطنين إسرائيليين في جنوب الضفة الغربية المحتلة، وعرفت العملية بعملية الخليل.

البناء الروائي

اللغة في وعي الكاتب أهمية خاصة، فجوهر يرى أن «اللغة هويتنا ووسيلة إبداعنا وحاملة فكرنا، ويجب أن تكون حية نابضة»، ويتجسد هذا الرأي، الذي سجله الكاتب على صفحته في (الفيسبوك) في رواية «أهل الجبل»، إذ جاءت اللغة متينة السبك، واضحة، متسلسلة، لا تكاد تجد خطأ لغويا نحويا أو إملائيًا، لغة تدل على شخصية كاتبها بالدرجة الأولى، وعدا ذلك فهي كانت حاملة لأفكار الكاتب ورؤياه، لغة واقعية لا تتنجح إلى التصوير أو التهويل أو الزخرفة البيانية من أي نوع، وكانت تعتمد على سلاستها وجريانها بتدفق دون عناء، لأن الكاتب مشبع بالفكرة، وهما تتدفقان (الفكرة واللغة) معا ويتوغلان في وعي القارئ وفكره لتشكيل النص، ليبوح بما باح به فيه!

واستندت الرواية في بنائها الفني على تقنية السرد المباشر، يؤديها أحد شخصو الرواية، وهو سارد عليم بمفهوم النقد الروائي، يعلم الظواهر والبواطن، ويعرف الحدث قبل وقوعه، سارد لم يكن بطلا بالمفهوم التقليدي للبطولة، كان شاهدا على بطولة الجبل وأهل الجبل، إذ لا بطل تقليديا هنا ولم تعتمد الرواية على حكاية لشخصية ما، وإنما أراد الكاتب أن يمنح تلك البطولة للمكان والتاريخ والناس كشخصية عامة تمثلت في الخليل أرضا وتاريخا وإنسانا!

ومع ذلك الملمح الفني في الرواية استحضر الكاتب أدواته ليكون هناك شيء من مساءلة الواقع بأحداثه الراهنة الحقيقية، وليست الواقعية فقط، إذ لا داعي لنكتب خارج الحدث الحقيقي، وإن لم يرد الكاتب أن يؤرخ للأحداث، لكنه أراد التعريف والبيان، ولم يصل الأمر في هذه النقطة بالذات إلى حد المساءلة المفصلة، وغلبت مناقشة الأفكار في حوار الشخصيات، ولم تحفل الرواية برسم أي

ملاحظ خاصة لأولئك البشر المتحركين في الرواية، فلا تكاد تشعر بهم على المستوى الإنساني، فقد غلبت الفكرة، الفنية الروائية، فبدت الشخصيات فكرية فقط! لقد اعتمد الكاتب على البعد اللغوي كثيرا في رسم الشخصيات، فاختار لها الأسماء التي تتوافق والبعد الفكري في الرواية، وهنا أصبحت الشخصيات بأسمائها حاملة للمفاهيم الفكرية التي تحملها الرواية، فمن خولة، وراشد إلى سعيد الظافر وبيهة عبد السلام، تقف الدلالات شواهد على الفكرة، فقد أنهى الكاتب إهدائه للرواية «وإلى الغزاة الباقية هنا»^{<?>*}، والخولة هي الظبية كما جاء في المعجم، فارتبطت الشخصيتان معا في العتبة النصية الأولى (الإهداء) وفي المتن الروائي، فهناك ظهرت على المسرح الموصوف بالإهداء بأنه (هنا)، التي كانت تلك المرأة التي ساعدت السارد خلال رحلته إلى مدينة الخليل، وبرزت شخصيتها الفكرية وطبيعة أفكارها، عندما أخذ الكاتب ينقل لنا من كتاباتها التي تدونها على صفحاتها في الفيس بوك، فبدت امرأة واعية متناغمة فكريا مع أفكار السارد.

أما الشخصية الثانية التي رافقت السارد خلال رحلته إلى الخليل، فهو راشد البلد، وراشد كما يبدو من المتن الروائي شخص يعرف تفاصيل الجبل وأهل الجبل، وحتى فلسفة أسماء القرى والمواقع ودلالاتها، فهو بطبيعة دوره في الرواية استحق اسم راشد، وهو الراشد فعلا، في وعيه ونضوجه ومعرفته التي رأيناها في الرواية.

أما الشخصية الثالثة فهي شخصية سعيد الظافر، وهنا الدلالة ضدية، وهي دلالة مقصودة، وقد عرض الكاتب بهذا الاسم، لافتنا النظر أنه لم يظفر بشيء، وبالتالي فإنه لم يكن سعيدا في البيئة الجديدة رام الله، في حين أنه لو بقي في الجبل / الخليل لظل سعيدا ظافرا، فقرر العودة ليكون من اسمه نصيب، وتشارك بيهة عبد

<?>. مع أن الكاتب أشار خلال ندوة خاصة عقدت في الخليل السبت 12-13-2014، أن المقصود بأرض الغزاة هو فلسطين، مستعيرا المصطلح من أشعار محمود درويش «سلاماً على أرض كنعان، أرض الغزاة، والأرجوان» / من قصيدة سنختر سوفوكليس، ديوان «أحد عشر كوكبا».

السلام بجزء من هذه الدلالة الضدية، فقدت بدت امرأة مختلفة تماما عن نساء الجبل، وبرزت في تضاد كامل مع خولة العايد، بدت امرأة جريئة، رسمت ملامح جرأتها من خلال لغتها العفوية المنسابة، وارتياحها للمقاهي وطبيعة حديثها مع سعيد الظافر، فيخيل إليك أنها تتمتع بالبهاء، ولكنك تكتشف أنها امرأة مصنوعة على عين المرحلة والمدينة الجاذبة/ المركز، وكأن المدينة والمرحلة هما بهية، أو كأن بهية هي صناعة تلك المدينة وهاتيكَ المرحلة، تلك المدينة التي شكلتها ثقافة السلام في مرحلة السلام، فبدت بهية عبد السلام تتاج المرحلة والمدينة الزائفتين. تبدو المرأة هنا فكريا نموذجاً إنسانياً هشاً لأنها تعبر عن مرحلة ومدينة تعانين من الهشاشة أصلاً، فصار الاسم يدل دلالة عكسية على حقيقته، وكأن إبراهيم جوهر ذا اللغة المكتنزة بالموروث الشعبي يريد أن يقول «من برة الله الله ومن جوة يعلم الله»، فكان ذلك ينطبق على الثلاثة معاً؛ المرحلة، صناعة المدينة، صناعة الشخصيات، بهذه التفاهة المحضة!

وبالانتقال إلى جانب آخر فيما يخص الشخصيات، فإن الدارس سيلاحظ أن الكاتب قد سيطر سيطرة كاملة على الشخصيات، فلم تفلت منه الشخصيات لتعبر حسبما يراد لها بالقدر الروائي، وذلك لأنها مُسيرةً بالكامل بإرادة مسبقة من سارد عليم يريد منها أن تقول وتفعل ما يريد، وربما يندرج في هذا السياق تلك النهاية المحكومة بالقدر الروائي المشار إليه سابقاً، فقد انتهت الرواية باحتجاج من سعيد الظافر على ما شاهده في مشغل الخياطة، بدا المشهد باهتاً إذ لم يكن هناك سبب مباشر أو قشة لتقصم ظهر البعير لتجعله ينتفض تلك الانتفاضة التي رأيناها ليعود أدراجه إلى حيث أتى، مختاراً عن قناعة بلده وأصالته، إنها الفكرة التي فعلت كل تلك الأفاعيل، فقد جاءت الخاتمة مفتعلة، أشبه بالموت المفاجئ الذي يضع حداً لحياة الإنسان دون مقدمات.

وبعد:

ربما لم ينته الحديث حول هذا العمل الموسوم بـ «أهل الجبل» والمصنف على أنه رواية، ففيه الكثير من الجوانب التي توقفت عن الحديث فيها، ولكنها بالتأكيد عمل فني ممتع وذو دلالة في وصف المكان بعموميته وفي مزاج أهله وثقافتهم، ينمي الذائقة ولا تخاف على نفسك من التورط إلا في حب الخليل وأهل الخليل، الذين يستحقون المجد والرفعة والجمال والحب، فيا نعم ذلك التورط الجميل، فهم عرق الوطن الأصيل والنابض حياة وشموخا!!

ثلاث وقفات مع رواية «أرواح كليمنجارو»^{<؟>} للروائي إبراهيم نصر الله^{<؟>}

رسالة إلى الكاتب

«أرواح كليمنجارو» رواية الحرية والإنسانية والانعقاد

هكذا وجدت نفسي أكتب وأنا أقرأ روايتك «أرواح كليمنجارو»: أعترف أولاً أنني لم أسع يوماً للقاء كاتب كبير لأحتفظ في البومي الخاص بصورة معه، وكان بإمكانني فعل ذلك، وقد زارنا في فلسطين الكاتب صاحب الرواية «إبراهيم نصر الله» مبدعاً وروائياً، ليس لأنني أرى نفسي مختلفاً، بل لأنني أحب أن تكون العلاقة بيني وبين الكُتَّاب فكرية من خلال ما كتبوا. ولكنني الآن أشعر بشيء من ندم، فلو كنت قرأت «أرواح كليمنجارو» قبل اليوم لأتيتته شاكرًا. فقد جعلتني الرواية واحداً من شخصياتها، كوني أشترك مع شخصياتها الأطفال المصابين ببعض قضية. صحيح أنني لست معاقاً بفعل الإجمام الصهيوني، ولكنني كنت مثل بعضهم فاقدًا لأحد أطراف جسمي المتآكل شماله.

أتذكر في طفولتي أنني كنت أتحدى إعاقتي بأشياء «تافهة» كثيرة؛ اللعب مع أقراني كرة القدم، وركوب دراجة هوائية بمهارة عالية، أثارت الدهشة، فكيف لطفل بيد واحدة أن يكون يمثل هذه اللباقة والقيادة بأقصى سرعة؟! كما أتذكر أنني اشتركت بفرقة إنشاد في المدرسة. فعلتها مرة واحدة فقط. وأشياء كثيرة أخرى فعلتها، كمشاكسة أجي أو زميلات المدرسة مثلاً.

أتذكر كيف كنت أصعد من قاعي الرسوبي إلى قمة نفسي، وأتسلق مع أبناء الحي

<؟>. صدرت الرواية، عن دار بلومزبري البريطانية، ومؤسسة قطر للنشر، 2015.

<؟>. شاعر وروائي فلسطيني مقيم في الأردن، له عدة روايات، منها أعراس آمنة، وزمن الخيول البيضاء، حاصل على عدة جوائز

في مجال الشعر والرواية، وترجمت بعض رواياته إلى عدة لغات.

قمة الجبل المجاور. وقفت متأملا مفتتح الرواية «في كل إنسان قمة عليه أن يصعدها، وإلا بقي في القاع.. مهما صعد من قمم». أشعر الآن وأنا ابن ثلاث وأربعين سنة أنني صعدت تلك القمة بكثير من المجاهدة والصبر والإرادة. فثمة حواجز قد تخطيتها حتى ارتقيت الجبل المعنوي جبلي أنا/ شموخي/ مرتفعي/ قمتي فغدوت شخصا كاملا لا يعترف بالإعاقة.

في هذه الرواية ثمة أمر مختلف، مع الاعتراف وأنا القارئ النهم، أنني لم أقرأ غير هذه الرواية للكاتب إبراهيم نصر الله، فنبهت الطفل الذي كنته يوما، بسخرية زملاء المدرسة منه، بسبب مشيته العرجاء، وشكل يده المتقوسة المشلولة. فصعدت قمتي ووقفت في أعاليها، أستنشق بكل ما أوتيت من قوة هواء نقيا ليس كمثلته في النقاء والمتعة أي هواء.

لقد كانت علاقتي مع المرأة من القضايا المعقدة، ربما نجحت في تخطي ذلك الوهم الذي كان مسيطرا. فهل صادفت امرأة تحبني لأنني «أنا» أم أحببت في وصولي إلى قمة ذاتي؟ أفلو كانت تعرفني قبل ذلك هل ستحبنى؟ لا أدري إلى الآن أنها كانت تحبني. أعرف أنها نزلت عن قمتي منذ زمن. فهل بقيت هناك وحيدا أنتظر غزاة أخرى لتحبني هي الأخرى زمنا ثم تتركني وحيدا؟ ربما كانت تتعاطف معي ليس أكثر، وتطلق لي نكتها الحادة على سبيل التسلية، ولكنها كانت تسلية مرّة، ربما كانت تحبني لأنني مختلف متحد، كشخصيات «كليمنجارو»، ربما كانت تمارس معي ذلك الدور الذي مارسته الدكتورة «أروى». أيضا لست أدري، كل ما أدريه أن روح الجبل الطامح إلى الحرية قد تلبسني صعودا نحو الحرية والانعقاد من سجن الذات لأكون حراً.

«أرواح كليمنجارو» كأنها رواية إلى (كلّ من جاروا) على المعاق وحرموه حقه في أن يمارس حريته ويعيش كما لو أنه هو! رواية الإنسانية والحرية والانعقاد،

رواية الكشف عما في الذات من قدرات وطاقات إيجابية، تستطيع قلب الموازين الظاهرية، لأنك أيها الإنسان لست عاجزاً، حتى وإن فقدت طرفاً من أطراف جسمك أو فُقت عينك، فلا بد من التحليق، وإن كان «أول التحليق المشي».

دمت بود متمنياً أن نلتقي يوماً لأشكرك كونك كتبت عني قبل من كتبت عنهم.

الجمعة: 22- نيسان 2016

الكلمة والصورة في رواية «أرواح كليمنجارو» أداتان لحمل حكاية واحدة

ما الذي يميز رواية عن أخرى؟ ربما تكون الأحداث أحياناً صادمة ومثيرة وشبيهة للكتابة عنها، وربما يكون ما هو أبعد من ذلك. في رواية «أرواح كليمنجارو» ثمة أكثر من أمر يدفع المرء للكتابة عنها. فهي أشبه بعالم مضطرب يموج على بركان من الأفكار والأوجاع لتصل إلى حد السيطرة على القارئ، فهناك كتب نقرأها فتمتصّ كلّ كياننا، وتدفعنا لنعيش معها لأكثر من سبب، وربما كانت هذه الرواية من أكثر الكتب احتلالاً للوعي العميق المتجذر في كيان كثير من الأشخاص، ليس المعاقين فقط، بل ربما أيضاً ذووهم أو من عاشوا معهم، بل كل من امتلك حساً إنسانياً مرهفاً.

تشكل رواية «أرواح كليمنجارو» فصلاً آخر من فصول المأساة الفلسطينية، ضمن مشروع أطلق عليه الكاتب «الملهاة الفلسطينية» ليتابع في هذه الرواية ما كان بدأه في رواية «قناديل ملك الجليل» وكان آخرها قبل رواية «أرواح كليمنجارو» رواية «تحت شمس الضحى»، كما انضمت إلى روايات هذا المشروع روايات أخرى أهمها «أعراس آمنة» و«زمن الخيول البيضاء».

ربما ما يميز رواية «أرواح كليمنجارو» تلك الواقعية التي استندت إليها، واعتماد أحداثها على رحلة حقيقية شارك فيها الكاتب نفسه عام 2014، لتساق جبل «كليمنجارو» في تنزانيا، ولذلك فهي تستند إلى ما يطلق عليه «أدب الرحلات»، وشارك في هذه الرحلة كذلك متطوعون من جنسيات مختلفة ومن ديانات وخلفيات ثقافية ودينية متباينة. كما جاءت الرواية متميزة في بعدها الإنساني حيث هذا التنوع الثقافي والإثني للفريق؛ لمساعدة مجموعة من الفتيان الفلسطينيين

الذين فقدوا بعض أطرافهم نتيجة الاعتداءات الصهيونية عليهم على صعود قمة جبل «كليمنجارو».

ما يلفت النظر في بنية هذه الرواية تداخل الكلمة المكتوبة التي تشكل السرد مع الصورة الفوتوغرافية الملتقطة، وكلتا الأداتان تعاضدتا معاً لحمل الحكاية والرسالة اللتين يريدتهما الكاتب. ربما كان في الرواية غير آلة تصوير واحدة، ولكن المتن الروائي أعطى لكاميرا إميل بعداً مهماً، وركز عليها كثيراً من بداية الأحداث، فعدسة إميل كانت الأقدر على حمل جزء من الرواية التي أرادها الكاتب، لذلك سيكون لهذه الفقرة دلالة خاصة في الرواية: «لا يمكنك أن تلتقط لأي إنسان صورتين متشابهتين أبداً، ففي كل لحظة هناك إحساس مختلف يطفو على ملامحه، ولن ترى ذلك الإحساس إلا إذا كنت أكثر من مجرد ملتقط للصور». (ص 60) هنا عليّ أن أتوقف ملياً وأركز كثيراً وأتفحص آخر جملة «ولن ترى ذلك الإحساس إلا إذا كنت أكثر من مجرد ملتقط للصور».

تحيل هذه الجملة أولاً إلى عمل الروائي، فالروائي ليس مجرد جامع أخبار وروايات مبعثرة، إن عمله يتعدى ذلك إلى الكثير من الفنيات والتقنيات التي تجعل حواراً عامياً عادياً مشهداً بارعاً في رواية ما، فالروائي لا يكتب مجرد الكتابة كالمصور تماماً، ثمّة تشابه حقيقي إذن بين المصور الفوتوغرافي وبين الكاتب الروائي؛ فكلاهما يستند إلى الواقع، وينظران إلى هذا الواقع إلى ما هو أبعد من المظهر الخارجي؛ فالمصور يقتنص الملامح ويؤطرها في صورة لن تتكرر، والروائي ينتقي الحدث ويفلسفه ويشق منه رسائله التي يبثه في أنحاء العمل.

ويبدو وجود الكاميرا في رواية «أرواح كليمنجارو» مهماً أيضاً، بوصفها رواية ليست واقعية وحسب، بل رواية تستند إلى وقائع حقيقية لأناس فعلاً قاموا بتجربة الصعود، فكيف إذن ستتحول الأحداث الحقيقية إلى مشاهد روائية تكتسب كل

مقومات الرواية، وتفلت من فخ السرد الواقعي، لتكون أبعد من كونها صورة كتابية عادية كأبي صورة فتوغرافية، لا تحمل أكثر من شكلها الخارجي وملاح من هم في الصورة، دون الاهتمام بذلك البعد الذي يجعل الصورة ذات قيمة فنية، والبنية النصية ذات قيمة روائية.

لقد صاحبت آلة التصوير إميل طوال فصول الرحلة، وكان يتعامل معها أبعد من كونها آلة تصوير تحجب ظلال الأشياء من حوله، فكانت حاضرة دوما لاقتناص تلك المشاهد التي ربما لن تكون الكلمة، مهما بلغت من بلاغة وفصاحة وفنية، قادرة على تجسيدها، لذلك تبدو الكاميرا كعين بصيرةٍ ثالثةٍ تحمل منتوجاتها من الصور الفوتوغرافية بعض حكايات الرحلة وتشكل جزءا عضويا حقيقيا من رواية «أرواح كليمنجارو». وربما لن تكتمل الرواية بمشاهدها دون عرض تلك الصور التي أبدعها إميل بحسه المرهف، وكأنه مشارك فعلي في كتابة جزء من الرواية، لتكون رواية مصورة.

هذا الدور الكبير لآلة تصوير إميل كان واضحا، فعندما فقدت الكاميرا طاقتها وأضحت «كعين مطفأة»، عبر السارد عن خسارة ما، فثمة أمور لا يحسن السرد روايتها، إن الكاميرا وحدها هي من سيكمل المشاهد كلها، لذا تجد السارد قد ربط بين انطفاء عين كاميرا (إميل) وانطفاء عين غسان - ذلك الفتى الفلسطيني الذي فقد عينه نتيجة اعتداء صهيوني عليه في الخليل - وكذلك ما أصاب سهام - المتطوعة المصرية- من عمى مؤقت نتيجة تعرضها للثلج دون نظارات واقية. ربما كانت هذه الخسارة موازية لخسارة كاتب حرم من القلم والأوراق، ولم يعد بمقدوره أن يوثق ملاحظاته ودفقات فكره، ما بوسعه أن يفعل؟ وما هي حالته وقد سلب أهم ما يشعره بأهمية عمله؟ وهذا ما حدث لإميل: «حزن ما تسرب إلى روح إميل ما لبث أن تحول إلى كآبة امتصت بدورها كل ملامحه الفرحة المنطلقة». (ص216)،

بل ويذهب السارد إلى أبعد من ذلك في تصوير الألم الذي شعر به إميل نتيجة موت الكاميرا، «ماتت المشاهد الصغيرة أمامه وحوله، ولم يعد للوجه ملامح؛ كأن عينه الحقيقية التي يرى بها العالم هي عدسة الكاميرا، كأن المشاهد والوجه التي لم يعد قادرا على تصويرها اختفت من العالم؛ كأن العالم نفسه اختفى». (ص 234) وعندما يستطيع إميل شحن الكاميرا، تصبح «الكاميرا أشبه بإنسان استيقظ من موت سريريّ طويل»، فيتبدل حال إميل وتعود له حيويته.

ما الذي يريده الكاتب الروائي بهذه المشهدية السردية التصويرية لوجود آلة التصوير في الرواية، وظهورها بهذه الأهمية؟

لقد ألمحت إلى بعض احتمالات الجواب فيما سبق، والمتمثلة في عجز الكتابة أحيانا عن حمل الرسالة أو المعنى كما تحمله الكاميرا، ولكن ثمة ما يخص رواية «أرواح كليمنجارو» وأهمية وجود الصورة التي اتخذت أبعادا أكبر مما قد يُظنّ. إن للصورة دورا في المقاومة، مقاومة المحتلين الصهاينة، الذين بفعل إجرامهم وجد عدد كبير من أطفال الشعب الفلسطيني المعاقين بإعاقات جسدية مزمنة، وما نورة ويوسف وغسان إلا حالات وأمثلة لكثير من الإعاقات المختلفة، والمتعددة الصور، الدالة على بشاعة الجريمة المقترفة بحق شعب كامل يقتل ويهجر ويحاصر. من هنا تأتي الصورة مشاركة في هذه المعركة النضالية، وقد حضرت الصورة من اللحظة التي سخر فيها ضابط إسرائيلي من نورة، وشكك في قدراتها على صعود قمة جبل «كليمنجارو». «ضحك، انحنى، وكتب شيئا على الجريدة التي في يده، ثم ناولها الجريدة: إن استطعت، فلا تنسي إرسال الصور لي. هذا إيميلي». (ص 228). وتظل نورة متذكرة ذلك المشهد، وكانت إغاظة ذلك الضابط من أهم الأسباب التي كانت تدفعها لمواصلة الصعود نحو القمة. وهذا ما كان، فقد كان أول ما فعلته عند وصولها البيت، هو إرسال الصور للضابط الإسرائيلي الذي شعر بالهزيمة:

«دفع كرسية إلى الورا خطوتين، وظل يحرق في الصورة الأخيرة، صورتها فوق القمة، رافعة بيد العلم الفلسطيني ورأسه إشارة النصر باليد الثانية». (ص374).

وبذلك تكون الرواية قد أدت رسالتها البليغة في المقاومة على أكثر من صعيد، فأول ذلك كانت الرواية توثيقاً لحدث الإرادة النضالية القوية للأطفال لم تهزم أرواحهم، فاستطاعوا بلوغ ما أرادوا من قمة، كما أن الرواية عالجت موضوعاً مهماً غاية في الأهمية، وهو موضوع الإعاقة الجسدية للأطفال الفلسطينيين بفعل الإجماع الإسرائيلي الصهيوني، كما أن الرواية التفتت إلى أهمية الصورة وتوثيق الأحداث بالكاميرا لما له من أثر في معركة المصير والاستقلال، وبذلك تتحد الأداتان؛ الكلمة والصورة لمحل حكاية واحدة ذات رسائل متعددة.

أنا ورواية «أرواح كليمنجارو»

هذه الرواية رواية محتلة، عابرة لكل أفق، وهي كما قالت صديقة كاتبة، وقد رأته اهتمامي المبالغ في الرواية: «هناك كتاب نقرأه فيمتص كل كياننا»، نعم إنها كذلك إلى حد أنني كتبت من وحي أحداثها حتى اللحظة أربعة نصوص شعرية؛ عن الطفل يوسف الذي كتبت فيه قصيدة «يوسف يبحث في البحر» وعن ربما كتبت قصيدة «ربما لن تشرب القهوة في المخيم»، وكتبت عن الصعود ذاته قصيدتين «حفلتان على الجبل» و«خلال الصعود إلى الجبل».

كما أنني أول أن قرأتها كتبت رسالة للكاتب، بينت فيه أثر الرواية فيّ على نحو شخصي؛ باعتباري أعاني من الإعاقة، وأحسست أنها لامست شيئاً من ذاتي وخاصة ذلك البعد الإنساني والالتفات لقضية إنسانية مهمة، وهي قضية الإعاقة، وربطها بسياق عام، والدخول إلى سيكولوجية الإنسان المعاق، وحساسيته المبالغ فيها وخاصة فيما يقدم له من مساعدة، على اعتبار أنه «إنسان ناقص» يحتاج المساعدة أو ينظر إليه بعين «الشفقة».

أما على صعيد النقد والقراءة الفاحصة فقد كتبت في الرواية مقالة موسعة ناقشت فيها اتحاد الكلمة والصورة لمحل حكاية واحدة، فتولدت لديّ قناعة مؤداها أن الرواية لا يمكن أن تؤدي رسالتها الخاصة الإنسانية والنضالية دون تلك الصور الملتقطة في الرحلة، وهذه رسالة أخرى للكاتب إبراهيم نصر الله لنشر تلك الصور التي كانت نتاجاً طبيعياً لرحلة الصعود إلى قمة «أوهورو» التي ترتفع (5895) متراً في تنزانيا، بوصفها النقطة الأعلى في إفريقيا.

لا شك في أن الرواية رواية عظيمة في بنائها الروائي وتفصيلها الروائية التي جمعت ثلاث قضايا مهمة؛ الأولى: تلك المخاطر التي أحذقت بالفرق، وكانت توشك

على أن تدفعهم للتراجع وعدم إكمال الرحلة، مخاطر حقيقية أوصلتهم إلى حافة الموت، وهنا تكمن رسالة عظيمة في تحدي كل ما يعترض الإنسان من مخاطر، ويستثير ما بداخله من طاقة، سواء أكان معاقاً أم غير معاق، وبذلك تتجاوز الرواية موضوعها الخاص إلى موضوع عام يشمل الإنسان بوصفه إنساناً بقطع النظر عن أي اعتبارات طارئة.

والثانية: تداخل حكاية الصعود مع ما يتعرض له الشعب الفلسطيني من مخاطر، وخاصة مع المستوطنين في الخليل ونابلس من خلال حكايتي غسان ونورة، وفي غزة وحصارها غير الإنساني كما ظهر في حكاية يوسف. لتصبح رحلة الصعود الحقيقية معادلاً موضوعياً لرحلة الشعب الفلسطيني الصاعد في حركته الدرامية نحو التحرير والتخلص من الاحتلال ليبلغ قمته الطامح إليها.

وأما الثالثة فتمثلت في تلك الرؤية الفلسفية للصعود وحضور «القمة» كرمز فلسفي لا يتوقف عند صعود قمة جبل ما، بل إن ما يحلم به الإنسان وإرادته القوية في تحقيق حلمه، وتحقيقه، يعد بحد ذاته صعوداً نحو قمة ما، حتى وإن ظل في بيته ولم يشارك في رحلة الصعود، لذلك فإن «غسان» ابن مدينة الخليل قد صعد مع الصاعدين وهو في بيته، لأنه كان يعي معنى مرابطته من أجل الدفاع عن منزله والوقوف في وجه المستوطنين.

وكذلك فإن أي إنسان عليه ألا ييأس ويظل في حركة دائمة لتحقيق رحلة صعوده إلى قمم متجددة، كلها وصل قمة ما، عليه أن يواصل إلى قمم أخرى دون توقف. وهذا ما أشارت إليه الرواية بشكل صريح في تلك المناقشة الفكرية بين أعضاء الفريق تحت عنوان «قمم.. قمم.. قمم» في الصفحات من 344 إلى 348، وقد جاء في ثنايا الحوار «أنا أرى الدنيا سلسلة هائلة من القمم، كل خطوة يخطوها الإنسان هي قمة، إن كانت في الاتجاه الذي لا يخون فيها الآخرين ويخون نفسه. هناك قمم

أكثر عددا بكثير من أعداد الناس الموجودين على هذا الكوكب» / 347
إن رواية «أرواح كليمنجارو» ليست كأبي رواية قرأتها، وما زال في النفس شيء
من حتى، لعل الظروف والأحوال تساعدني لأكتب فيها ما أطمح إليه.

مع باسم خندقجي في روايتي «مسك الكفاية» و«نرجس العذلة»

قراءة في رواية «مسك الكفاية»^{<؟>}

تعد إعادة كتابة التاريخ مجازفة كبيرة، وإعادة إنتاجه روايا مجازفة أكبر، كما يعد إعادة تحميل الرواية أبعادا أيديولوجية أو رمزية أو واقعية مجازفة كبرى، لذلك فإن الروايات التاريخية وتعدد مصادرهما واختلاف بنيتها الدلالية والنصية تحيل النص الروائي الجديد المعتمد على التاريخ إشكالية ذات جدليات فكرية ومذهبية قد تصل إلى العقائدية أحيانا.

في رواية باسم خندقجي «مسك الكفاية- سيرة سيدة الظلال الحرة» سيجد الدارس العديد من الإشكاليات الجدلية التي تمس الدلالة الكلية لاستعارة حدث تاريخي موغل في التشعبات السياسية والاجتماعية والفكرية، إذ لم تقف الرواية عند مجرد إعادة القص لحكاية تاريخية، ربما بدت تلك الحكاية عادية لكثير من قراء قصص العرب وحكاياتهم، ولا يرون فيها سوى مادة للمتعة فقط.

يتضح من العنوان والعتبات النصية الأخرى المصاحبة للرواية والمصادر التي اعتمد عليها المؤلف وأشار إليها في نهاية الرواية الرؤيا التي تحكم السرد وتوجيهه ليخدم فكرة ما ولتشكل الحكاية الأم روحا يتمدد في جسد الرواية ليمنحها التشويق والمتعة، مع الجزم أن باسم لم يكتب روايته للمتعة والتشويق دون أن يجلها أفكاره وأمنيته وتطلعاته، وأهمها وأجملها وقعا هزيمة واقع أسود للتخلص من سيطرته المرعبة، يتمثل في الاحتلال أولا ثم السجن الجاثم بسنواته المتطاولة، التي طالته شخصياً وتطال غيره

<؟>. صدرت الرواية عن الدار العربية للعلوم ناشرون، عام 2014، وسبق للمؤلف أن أصدر ديوانين الأول «طقوس المرة الأولى» والثاني «أنفاس قصيدة ليلية». ويعاني المؤلف باسم خندقجي من الأسر في سجون الاحتلال الإسرائيلي منذ عام 2004، وحكم عليه ثلاثة مؤبدات على خلفية اتهامه بأعمال مسلحة ضد الاحتلال.

الكثيرين ممن انخرطوا في النضال ضد هذا المحتل البغيض.

تشكل الرواية من عشرين فصلاً، يختار الكاتب للفصول الفردية (1-19) السرد على لسان سيدة الظلال الحرة، التي كان اسمها المقاء بنت عطاء بن سبأ ثم الخيزران، إذ تسرد فيه المقاء بضمير «أنا» رحلة سببها منذ اللحظة الأولى وحتى وصولها السوق (سوق النخاسة)، وبيعها بسبعة عشر درهماً بعدد سنوات عمرها الغض. وفي هذه الفصول تكشف المقاء عن رحلة بحثها عن حريتها، فقد رمت نفسها في أتون الرق من أجل أن تتزعم حريتها انتزاعاً من الذين سلبوها إياها على الرغم من أن بمقدورها أن تظل حرة وتعود إلى ذويها، بعدما خلصها الفارس الصحراوي الأنهد بن الورد من قبضة العباسيين، لكنها لم تشأ أن تظل طريدة فارة قابضة في ذيل السلم الاجتماعي، تعاني ما تعاني من قسوة أخرى، لذلك رمت نفسها في نيران مستعرة لتحرر نفسها على طريقته.

أما الفصول الزوجية (2-20) فإن السارد يقدم وجهة نظر معينة للأحداث التاريخية الواقعة في العصر العباسي الممتد إلى فترة زمنية طويلة منذ لحظة استيلاء العباسيين على الحكم عام 132هـ وحتى ما بعد استلام هارون الرشيد للخلافة، حيث توفيت الخيزران «أم خليفين وزوجة خليفة» سنة 173 هجرية.

لم تخرج الرواية عن إعادة تأكيد تلك الصورة النمطية للعصر العباسي، والمتمثلة في نقطتين مهمتين؛ شهوة الحكم وشهوة النساء، وكأن هذا العصر عصر مواخير كبيرة متاحة في كل مكان، وخاصة قصور الخلفاء والأمراء، وما يسود تلك القصور من دسائس ومكائد كبيرة من أجل تحقيق الشهوة الكبرى ألا وهي شهوة الحكم والسلطان.

وقد سادت هذه النظرة بين المثقفين والسياسيين المعاصرين وبعض المؤرخين القدماء، وظهرت في كتبهم ولا سيما الكتب التي اعتمد عليها باسم في نسج

روايته، وتكمن المشكلة هنا أن هؤلاء القوم أصحاب أيديولوجيات فكرية أو أهداف سياسية أو مجرد جامعي أخبار غير موثوق بها، تُجمع لمجرد «الإمتاع والمؤانسة»، ويتعامل المعاصرون مع أحداثها التاريخية كأحكام مطلقة وحقائق مسلم بها، على الرغم من الانتقائية والتأويل المختلف لغيرهم، قد أشار إليها يوماً المفكر العربي الاشتراكيّ النزعة جورج طراييشي في كتابه المهم «مذبحة التراث».

وعلى الرغم من ذلك، فإن الروائي لا يعيد كتابة التاريخ، وليس مطلوباً منه ذلك، عليه أن يقدم جديداً، ويثبته بين ثنايا الفكرة والسرد، فما هو الجديد الذي قدمه باسم في هذه الرواية؟

لقد استفاد باسم من قراءاته المتعددة التي أتاحتها له سنوات السجن الطويلة ليقراً ويتأمل معتمداً على نظراته الخاصة، وتحليله الشخصي، متسلحاً بوعيه الفكري والسياسي، فيبني حكايته المتماسكة روائياً بقدر كبير من الشجن والحزن والكتابة الواضحة في ذلك المصير الأسود لكثير من الشخصيات الحقيقية والروائية في المتن الروائي.

لقد لجأ باسم إلى بناء إستراتيجية روائية تتمثل في تجريد الأشياء من معانيها الخاصة المغلقة إلى رمزيات كاملة الدلالة ومكثفة. تدور الرواية حول ثلاثة رموز مهمة كانت حاضرة في كل فصل أو حكاية أو حدث تاريخي، وهذه الرموز هي:

1. العباءة:

يلتقط باسم هذا النوع من اللباس العربي والمرتبط بدلالات كثيرة ويحمل دلالاته الفكرية الخاصة في الرواية، فمنذ أن أسبغ الرسول الكريم - عليه الصلاة والسلام - «بردته» على كعب بن زهير في تلك الحادثة المشهورة بعد فتح مكة، بعد أن

أهدر دمه نتيجة موقفه من الدعوة الإسلامية آنذاك، حتى اشتهرت دلالتها الرمزية المتمثلة في الحماية، ينعم بها كبير القوم على شخص مستضعف فيمنحه القوة ويصبح معصوما لا يحق لأحد أن ينتهك هذه الحماية، وإلا سيعرض نفسه للموت.

وهكذا كانت العبادة في الرواية دالة دلالة أكيدة على هذا المعنى المشهور، والمصرح به في الرواية إلى حد الوضوح التام، لبدأ هذا الرمز في التشكل منذ الفصل الأول مع تخليص الأئمة للمقّاء من الجند العباسيين، وإلقائه عليها عباءته بعد أن تعرض لها الأعرابي الجهم وأراد اغتصابها، ومنذ تلك اللحظة تتخذ العبادة في نفس المقام بعدا روحيا وفكريا يقترب من القداسة، فتراها لا تغادرها، وتكون حافظة لها، وتصاحبها تلك العبادة حتى الليلة الأخيرة في قصر الخلافة العامر، فترتديها نازعة عنها كل غلالة أو ثياب غيرها، متنفسة عبقتها ورائحة العشق التي فيها، لتموت وهي مرتدية هذه العبادة، ولعلها بذلك قد أوفت بعهد عشقٍ حرمت نفسها منه، فكانت وفية روحية لذلك العشق، فجعلها تتساءل بشك إن كانت فعلا أحبت الخليفة المهدي أم لا؟

وغير تلك العبادة ثمّ عباآت أخرى تتساق مع هذه العبادة في الدلالة وإن لم تكن عباآت مادية دائما، ولكنها عبادة بالمفهوم العام الدلالي الرمزي، فثمة عبادة للخلافة وللخليفة وللأمير، كانت ربما تشكل رمزا سلطويا متجبرا، وما يحمله هذا المعنى من دلالة سياسية أو فكرية.

2. الصحراء

تشكل الصحراء في الرواية بيئة جغرافية محملة بأعباء تاريخية وسياسية كبيرة، وغير بعيد عن أثر الصحراء في نفس العربي الذي ورث عنها القوة والصبر والكرم

والمروءة، تحضر الصحراء في الفصول الفردية المشار إليها سابقا كرمز لبيئة عربية خالية من الأحقاد والضغائن، لا يعترف سكانها بثنائية السيد والعبد، ولا يخضعون لسلطان غير سلطانهم الذاتي، أحبوا الصحراء وأحبتهم، وكانت تعطيهم ما لا تعطيه لأعدائهم.

ومن جانب آخر، كانت صحراء الرواية عاجّة بالأفكار الأيديولوجية الاشتراكية التي تمقت الطبقة على أساس العرق أو اللون أو الجنس أو الدين، حتى المرأة في الصحراء - صحراء الأنهد بالتحديد، منحت المرأة مكانا مرموقا فكانت أمّا للجميع وعرافة وهادية، كأنها النبي والقائد الروحي والفعل، كلامها صدق وقانون وشريعة لا تُعارض.

هذه البيئة الصحراوية التي يتمناها باسم وكثير من رفاقه في الفكرة والحزب، تقف شاهدة ومضادة للبيئة الحضرية البادية في الفصول الزوجية، فكانت قائمة على التعدد الطبقي عبر ثنائيات متعددة، السيد والعبد، الفقير والغني، المرأة والرجل، الشريف والوضيع، المؤمن والكافر. بيئة يستعر فيها القتل من أجل شهوتي الحكم والجنس، بمقابل بيئة الصحراء التي لا يضطر إنسانها إلى القتل إلا كآخر حلّ بعد استنفاد غيره من الحلول، كما حدث مع الأعرابي الجهم الذي حاول الاعتداء على المقاء مرة أخرى في خيمتها وهي تحت حماية الأنهد فلقي مصيره بعد أن تجرأ على انتهاك تلك القيمة المعنوية في البيئة الصحراوية.

كما تظهر في بيئة الصحراء التي لم تسمح بمقولات دينية ظاهرة كبيئة الحواضر الأخرى، محافظة على القيم الإنسانية في الحق الإنساني بالكرامة والعيش بحرية ومقاومة الظلم، لذلك عندما وقف الأنهد ومن معه ضد الدولة العباسية كانوا يريدون تحقيق هذه القيم، فجاءت البيئتان متصارعتين، ولكنه صراع خافت بدون مواجهة كبرى، إذ كانت سيطرة الحواضر أقوى، ولعل ذلك إشارة إلى تغلب

الفكرة الرأسمالية في الواقع المعيش على الفكرة الاشتراكية دون أن تموت هذه الأخيرة، فما زال في الإمكان من وجهة نظر الكاتب أن تشكل بديلا عما هو قائم.

3. المرأة

من أكثر القضايا التي حضرت في الرواية قضية المرأة، ليس لأنها تتحدث عن المرأة ومسيرتها الرمزية في مراحل متعددة وحسب، بل لأن المرأة كيان إنساني كامل الأهلية، كالرجل تماما، فولدت حرة، وتعرضت للسي، ثم تحررت جزئيا، ثم عادت إلى السي مرة أخرى كمقدمة للحرية الكبرى، ثم الحرية، لتموت وهي متمتعة بكامل شهوتها في الحكم والسلطان.

لكل مرحلة من هذه المراحل دلالة خاصة، فالمرء يولد حرا بكل تأكيد، والمنطق العمري خالد في ذلك «متى استعبدتم الناس وقد ولدتم أمهاتهم أحرارا»، وبفعل عوامل سياسية واجتماعية وفكرية واقتصادية يدخل المرء في معمعان الرق والعبودية، ثم يسعى الإنسان لحرته جاهدا ليعود كما ولد حرا طليقا.

هذه المسيرة الإنسانية كانت واضحة في الرواية، فقد مرت المقاء بكل تلك المراحل، وعلى الرغم من تدخل الأيديولوجيا الموجهة لصناعة الرمز المكثف للمرأة في الرواية إلا أن هذا الرمز اكتسب دلالات فكرية عامة وعصرية، غير محصورة بفكر المؤلف، وهنا يكون المؤلف قد تحرر نوعا ما من سيطرة الفكرة الخاصة إلى فكرة إنسانية أرحب وأعمق.

لقد سار الكاتب في الرواية التاريخية سيرا وثيدا، وهو يجازف في رمي الخطوة بعد الخطوة خلال بناء رمزه الإنساني هذا، غير مهمل الإشارة إلى السياق السياسي الذي كتب فيه باسم روايته في ظل ربيع عربي متهالك، لم يؤت ثماره، لذلك

اقترن مع المرأة الرمز رمز آخر متمثل في الوعي المؤسس على العلم، بعيدا عن رجم الغيب، متخذة الخيزران بوصفها حاملة الرمز والدلالة معا السؤال مفتاح العلم، مع وجود بصيرة مكتملة وعقل راجح، وبذلك يطمح المؤلف أن يقدم صورة للمرأة المكتملة في شخصيتها العلمية والفكرية والرؤيوية مع تمتعها بأهم ما يجب أن تتمتع به المرأة من أنوثة وجمال وغنج.

وهكذا جاءت الخيزران كاملة الأوصاف الروحية والفكرية والجسدية. متمتعة بحس إنساني مرهف، فعلى الرغم من ثورتها وغضبها في مواقف متعددة إلا أنها سرعان ما تخنو وترق وتعطف وتبكي وتصفح وتسامح، ولا تتنكر لتاريخها، وفيّة وعفيفة، ومحيرة لكل جواري القصر، معتبرة ذلك من أهم غاياتها التي كانت تتطلع إليها، ولا تتخذ القتل سلاحا وقد تعلمت كل ذلك في البيئة الصحراوية التي سبقت الإشارة إليها، ولا تفكر بالقتل إلا حلا أخيرا، بعد أن تعرضت هي نفسها لمحاولة اغتيال أثيم من ولدها موسى الهادي.

ربما لم ينته الحديث عن هذه الرواية المرهقة الجميلة التي تثير الحزن والكآبة والشجن في نفس القارئ، فتترك في النفس أثرا لا يمحي في سعي الإنسان الحثيث في البحث عن قيمتي العدل والحرية، وتحدي المصير القاسي متسلحا بإرادة لا تقهر، لا يحتاجها فقط الأسير الفعلي في سجون الاحتلال البغيض والبغيضة بل تحتاجها البشرية كلها لتنعم بالسلام والأمان لتؤدي مهمتها الإنسانية لصنع عالم أجمل مطموح به في ظل الصراع الكوني المحتدم من أجل إحقاق الحق وإزهاق الباطل في كل صنوف الحياة القاسية.

وتبغى الإشارة في نهاية هذا الحديث إلى أن الرواية ساهمت مع عدد قليل من التجارب الروائية الفلسطينية للروائيين أحمد رفيق عوض وإبراهيم نصر الله ويحيى يخلف، في ترسيخ اتجاه لم يلتفت إليه الروائيون الفلسطينيون كثيرا وأعني به

«الاتجاه التاريخي في الرواية الفلسطينية»، وهذا ما يحسب للكاتب والرواية أولاً وقبل كل شيء، بعد أن انغمس هؤلاء الروائيون بالهم الوطني وإشكاليات القضية الفلسطينية انغماساً مباشراً، فغرقت الرواية في الدعاية السياسية التي كانت موجهة لإثبات الحق الفلسطيني العربي بأرض فلسطين وترد على الدعايات الصهيونية المضادة، فلم يلتفتوا، إلا قليلاً، إلى أحداث التاريخ العربي الموهل في القدم لبحثوا عن طريقة لتثويره وإخراج ما فيه من قيم إنسانية، ستصبّ في خدمة القضية، الإنسان والأرض والتاريخ عبر الرمزية الشفيفة المحملة بالأيدولوجيا المقاومة.

مسك الكفاية تلك النطفة المهرّبة لجعل الحياة والتاريخ أقرب دلالة

تنتاب الكتابة المعتمدة على المصادر والمراجع صعوبة إضافية غير تلك الصعوبة التي تكتنف الكتابة بشكل عام، ففي هذه الحالة هناك التعدد في الرؤى والمرجعيات والروايات، فإذا ما كتب الكاتب عملاً ما فإنه سيقع في حيرة من أمره، فعلى أيّ المصادر يعتمد، وأيّ الأفكار يتبنى، وأيّ منها سيكون أكثر احتراماً لذاته والتعبير عنها. إن هذه العملية انتقائية بالضرورة، وما دامت كذلك فهي صعبة في التأويل والانحياز. ولكن ما حيلة الأسير الذي ضاقت أمامه سبل الانتقاء والاختيار؟ إن مهمته ستكون أعظم ومصاعبه أكبر.

لقد اعتمد باسم خندقي على مجموعة من المصادر التاريخية أثبتتها في نهاية روايته «مسك الكفاية- سيرة سيّدة الظلال الحرّة»، وكانت خياراته محدودة نوعاً ما، والنّاظر فيها، فإنها لم تكن مصادر تاريخية بالمعنى الحرفي، فقد كانت إما كتباً أدبية أو مراجعات فكرية للفترة العباسية، وتحمل وجهة نظر كتّابها، ومع ذلك استطاع الكاتب أن يبلور من خلال تلك المصادر رأياً روائياً متماسكاً برؤى فكرية وفلسفية واضحة المعالم. واستطاع الإفلات من التّحكم القيديّ بآراء الكتّاب الآخرين، مع أنّه لم يقع في فخّ انخيلال المغرق في البعد عن الرواية التاريخية كذلك. وهنا يجب أن نتأمّل صعوبة العمل الروائيّ والإمسك ببؤرته التي تؤكّد حضوره الفنيّ اللافت للنظر.

ثمّة صعوبة أخرى تحيط بالكتابة داخل المعتقل، هنا لا أحد يتحدث عن طقوس خاصة للكتابة، فالكاتب هنا لا يكتب بعزلة اختيارية ليكون بمواجهة القلم والورقة والذات، إنه يكتب ضمن ذلك الجو الصّახب والمتوتر والعنيف، والمباغت الذي

قد يقلب الأوضاع المستتبّة المتأرجحة في كلّ لحظة، هنا تقلّ خيارات الكاتب الكائيّة وأدواتها، وتصبح محدودة جدًّا، بل إنّها ستخترع أدواتها الخاصّة بها لتتلاءم مع ظروفها الاستثنائيّة. وهنا يجب أن نتأمّل المشهد جيّدًا كم من إرهاق مخفوف بالمخاطر والمخاطرة وأنت تكتب، فقد يؤدي بالعمل - كما حدث مع بعض الكّاب- ويضيع ويتلاشى وتمّ مصادرتة. إذن فالكاتب الأسير يعيش أجواء غاية في التعقيد والصّعوبة تجعلنا نحن الخارجين من وعن هذا السّياق ونكتب بأريحيّة ومزاج عالٍ مع فنجان من القهوة ونستخدم أقلاماً فاخرة وأوراقاً ملوّنة، ومكاتب فارهة وحواسيب متطورة، تجعلنا نعدّ الكّابة في مثل ذلك الطقس غير العاديّ ضرباً من العبث أو نوعاً من الإعجاز.

وهذا يؤشّر إلى ملاحظة مهمّة، لا بدّ من الالتفات إليها ونحن نتحدّث عن أدب الأسرى والمعتقلات، فلا شكّ في أنّ هذا الأدب ذا خصوصيّة وأهميّة بالغة الدلالة، ليس فقط في ذلك البعد التوثيقيّ للمسألة الوطنيّة، على أهميّته، ولكن لما تشير إليه من دلالة نفسيّة للأسير القابع خلف القضبان، ويعاني ما يعاني من إجراءات تعسفيّة غير إنسانيّة، فإذا ما كانت الكّابة بحدّ ذاتها لكلّ كاتب نوعاً من المقاومة، فإنّها تأخذ بالنسبة للكاتب الأسير شكل المقاومة الشّرسة، مقاومة لكل عوامل الموت والضّيع والتهميش والحصار الفيزيائيّ الماديّ والتميافيزيائيّ، وهي بذلك جزء من عمليّة الثّورة والتمرد على الواقع الذي وضع فيه الأسير. تتّجه أوّل ما تتّجه نحو كسر إرادة السّجان، وكلّ من كتبوا داخل السّجن كانوا يتمتّعون بقوة إرادة غير عاديّة، وهم بذلك يتميّزون عن أولئك الكّاب الذين كتبوا تجاربهم الاعتياليّة خارج السّجن. وفي هذا السّياق المتصل بالمقاومة يمكن تفسير ظاهرة لدى الكّاب الأسرى، وهي أنّ الكثير منهم قد توقّف عن الكّابة خارج السّجن، وربّما هذا ما يؤكّد ذلك الإصرار الذي يتمتّعون به من إرادة حبّ الحياة، ويشير

إلى الحيويّة والروح المعنويّة العالية لديهم.

كما أنّ تجربة الكتابة داخل المعتقل تشير إلى امتلاك هؤلاء الكّتاب موهبة متميّزة وخاصّة، تستحقّ التوقّف عندها ملياً ومناقشتها باستفاضة، وهنا أنوه على نحو خاصّ بالبحث الذي قدّمته الباحثة جميلة عماد النّثشة وناقشت فيه موضوع «الأسير الفلسطيني روائياً»، ووقفت عند مجموعة من الأعمال الروائيّة للكّتاب الأسرى. مؤكّداً توصيتها الخاصّة بضرورة دراسة النتاج الأدبيّ للأسرى بقراءات نقدية ومقارنة وترجمة بعضها. وهنا يمكن أن ننظر إلى النّاحية الفنيّة لتلك الأعمال نظرة خاصّة، ليس تبريراً لتدني مستواها، ولكن لربطها بذلك السياق المشار إليه أعلاه، مع أنّ رواية باسم خندقي «مسك الكفاية» تحقّق فيها كثير من الشّروط الفنيّة والإتيقان لدرجة قد تشكّ أحياناً أنّها كتبت داخل المعتقل، فلا تكاد تلاحظ أيّ توتر للغة أو اعوجاجاً في تراكيبيها، أو أيّ خلل في البناء الفنيّ للرواية، بل على العكس تماماً، جاءت الرواية في صورة فنيّة يُعَبّط عليها الكاتب، فقد اعتنى بالعمل بجوانبه كافّة؛ لغة وسرداً وهندسة في البناء الروائيّ.

هذا العمل الروائيّ على صيغته تلك، نال الكثير من الحفاوة والتّقدير من القراء والكّتاب والنّقاد، فقد تناولها بالتحليل العديد من الكّتاب، بدءاً من الأستاذ محمود شقير الذي احتفى بها على نحو استثنائيّ، فكتب مقدّمة للرواية، معتبراً الرواية «تجربة لافتة للانتباه»، فهي كما كتب تنقل الحدث التاريخي من مجرد كونه رواية تاريخيّة إلى جعله «عالماً مشخّصاً من طموحات البشر ومن مكائدهم ودفاعهم عن ذواتهم»، وإلى ما تناولته أقلام الكّتاب من أمثال: جوني منصور، وخالد جمعة، ويوسف الشيايب، ورائد الحواري، ومحمد جبعتي وطارق العربي، وعلي عبيدات، وأنور سابا، ونوميديا جروفي، وحسن العربي، وغيرهم، وحضور الرواية كذلك في الصحافة الثقافيّة المكتوبة والمرئيّة، العالميّة والعربيّة والفلسطينيّة، ولقاءات المناقشة

والتعريف والإطلاق.

وبعد كلّ هذا المتقدّم أصل إلى الرواية ذاتها، وأختار هذا المقطع الوارد في الرواية ص (321)، إذ إنه يلخّص الفكرة الأساسيّة للرواية وما استند عليه وإليه الكاتب في تبثير رؤيته الفلسفيّة للمرأة محور هذه الرواية.

يقول السارد: «لقد أخضعت العرش ليحيى، وأخضعت يحيى إليها وأما هي، هي لا تخضع لمشيئة أحد سوى حلمها التي نجحت من خلاله أخيراً بأن تصبح امرأة مستترة بحجابها تحكّمهم، تحكم البيت الذي نبذها وأذلّها عندما كانت جارية، وخضع لمقامها وهيبتها عندما أصبحت سيّدة حرّة أنجبت للبيت العباسي خير الخلفاء وأعظمهم سلطاناً وتاريخاً، فن ذا الذي لا يلين في وجه عزيمتها التي لا تلين، فهي زوجة الخليفة وأمّ الخليفين ومعجزة دهرهم المحتجبة».

هنا إذن اكتمال الرحلة، رحلة المقاء بنت عطاء بن سبأ بوصفها الإنسانيّ أولاً قبل الوصف المحدد للمرأة، رحلة ممتدّة من الحرّية الفطريّة إلى الحرّية المكتسبة، وما عاشته ويعيشه الإنسان المعاصر من استعباد ورقّ، ووصولها لأن تترك بصمة في مسيرة الدّولة العباسيّة، تلك الدّولة العظمى على مرّ التاريخ العربيّ الإسلاميّ، ليس لأنّها - أي المقاء - أنجبت خليفين وزوجة لخليفة عظيم، فهذا ليس ذا دلالة خاصّة ربّما، بل لأنّها جسّدت الإرادة الحرّة، وحقّقت ما تصبو إليه، وهنا رسالة الرواية المهمّة التي تدفع دفعا حراً اختيارياً كلّ إنسان وخاصّة المرأة أن تبحث عن حلمها، وتبني عالمها لتكون سيّدة النور والظّلّ معاً.

مع أن المقطع السابق أبقى المقاء امرأة ظلّ، ولم تصل لتلك المرتبة المطموح إليها، وربّما جاء ذلك مراعاة للصّدق الفنيّ، إذ يراعي الكاتب طبيعة اللّحظة التاريخيّة، والنّظرة السّائدة تجاه المرأة في ذلك العصر، دون أن يؤثّر ذلك سلبياً في رسالة الرواية البليغة في تحرّر المرأة المعاصرة. لتأتي الرواية في سياقها الطّبيعيّ متناسقة

في الرّؤى مؤكّدة قدرة المرأة على الحكم وممارسة أعمال السّلطة، كاملة الأهلّيّة في ذلك، وأنّها ليست مخلوقاً ضعيفاً أو هامشيّاً، وكيف تكون المرأة كائناً هسّاً، وهي ذات قدرة على امتلاك عقل الرجل وقلبه، تلك المرأة التي تهزّ السرير بيمينها قادرة في كلّ عصر على هزّ العالم بيسارها إذا ما أرادت إلى ذلك سبيلاً.

مساءلة الذات ومواجهتها في رواية «نرجس العزلة»

في الرواية الموسومة بـ «نرجس العزلة» للروائي الأسير باسم خندقي، (الصادرة عن المكتبة الشعبية (ناشرون)، عام 2017، في (170) صفحة من القطع المتوسط) الكثير من الأسئلة، والكثير من الشك، أسئلة مفتوحة على المصير الذاتي والمصير الجمعي، وحتى المصير الوجودي كله، رواية المواجهة الذاتية ومواجهة الذات الجمعية بأخطائها وحماتها، ربما لأجل ذلك انحاز السارد لعزله الاختيارية الطوعية لمواجهة كل تلك الأسئلة.

ربما أحالت هذه الرواية المختلفة في بنيتها القارئ إلى أسئلة إبداعية، قبل أن تثير أسئلة وجودية وفكرية فلسفية، فمن ناحية السرد اختار باسم السرد بالضمائر الثلاث، فقد سرد الفصلين الأول والثالث بضمير المخاطب «أنت»، وفي الفصلين الثاني والرابع بضمير «هو»، ليكون الفصل الخامس بضمير «أنا». ففي هذا التنوع يظهر باسم كل إمكانية لحوار الذات وتعريفها، ففي كل مرة يرى نفسه من زاوية ما، بعين المخاطب وبعين المتحدث وبعينه هو، وبذلك يكون فعلا قد حقق واقعا بنويا متفقا مع الهدف من العزلة التي لا تعني بحال من الأحوال النرجسية والأناية، بقدر ما تعني محاكمة الذات ومساءلتها، واستشراف الخطوة القادمة. ويعبر صراحة عن هذه الغاية الجليلة من العزلة في هذا المقطع من الرواية:

«ها أنا على مدار أسبوع أدور في الذاكرة التي دوختني من شدة دورانها بي، لأقع، لأصل إلى أعماق ذاتي، لأبحث عن جدوى حياتي، إذ أكتشف نزواتي وحمقاتي وتفاهاتي ونرجسيتي وخيبياتي، أكتشف ضعفي وخطاياي، فمن يتحمل مسؤولية خرابي هذا؟ وهل كان ضروريا كل ما حدث؟ هل كان قدرا؟»/ ص (156)

أسبوع من العزلة كانت كفيلة بمراجعة (25) سنة من الذكريات والحب والشعر والحياة والنضال، ليرى كل شيء أوضح مما كان، يرى علاقاته مع النساء وقيمها بشكل موضوعي، وماذا يريد منهن، أيريد الحب أم المتعة أم الدافع لفعل القصيدة، لتصبح كل امرأة مطلع قصيدة يكتبها على حين شبق أو عشق عابري ليلي؟ أم كان يريد الزواج وبناء أسرة ويعيش متناغماً مع تقاليد أسرته ويحقق أحلام أمه لترى أحفادها منه؟ وهل المرأة مجرد نون نسوة وكائن جميل ممتع؟ أم أنها وطن الذات وذات الوطن؟ هل كانت حيفا المرأة هي حيفا المدينة لتستحق أن تكون قصيدة يحرسها ليعيش في كلماتها وطناً يبنيه؟ أم أنه كما قال « كان عشقي لوطني يطالبني بامرأة منه على شاكلة امرأة من وطن ووطن في امرأة؟»/ ص (146)

هنا، وفي هذا الموضوع بالذات، تتشابك الخيوط كلها، وتلتقي كل الأفكار، ويحضر الشعر الذي ارتبط بالمرأة كون السارد الذي يروي أو يروي عنه أو يروي له شاعراً، وفي خضم هذا الشاعر تتجمع كل القضايا السياسية والفكرية والاجتماعية والإبداعية، ومن خلال شخصيته المثقفة المتحررة اليسارية الثابتة على مبادئها التي تتقفت بثقافة الحزب الأولى، حيث كانت الأحلام كبرى، يقف على التقيض من بعض رفقاءه الذين تنازلوا عن ماركسياتهم واختاروا أن يكونوا ليبراليين، وارتضوا أن يكون ضمن مشروع السلطة الفلسطينية التي يراها باسم وهما لا أكثر، معبراً عن ذلك بقوله: «فالوطن يعاني من خذلان مدمن وتيه مخيف، يزاوله الفلسطينيون منذ زمن دون كلل أو ملل، إذ هو التخبط ما بين الرصاصة وغصن الزيتون»،/ ص (149)، وقد انعكست تلك النظرة على شعر الشاعر/ السارد من خلال عنوان أحد دواوينه «عن الأوطان المعطوبة»/ ص (38)، وصولاً إلى هذا الاعتراف «أبحث عن وطن، أقع، أتعثر، أتبعثر، لم أكتف بجبلي مدينتي الناهدين، أردت أكثر، وطناً بأكمله»/ ص (164).

وأما موضوع الشعر، فقد جعله باسم محور هذه الرواية، متأرجحا بين الشعر والرواية، ومسائلا وعيه الجمالي في كتابة الشعر، يقول مخاطبا ذاته «تذكر والتذكر هو فعل الرواية التي تخشاها، وترفض كتابتها، وترفض كان والمكان والزمان، فأنت تلعن زمنك في رواية، وتبارك زمنك الخاص في قصيدة». /ص (19) ولعل الملاحظ على المقتبس السابق أن باسما ينحاز لشروط معينة للرواية، رافضا فكرة الرواية الكلاسيكية التقليدية القائمة على السرد المعبر عنه بالفعل المتكاثف في الروايات «كان»، والمعتمدة أيضا على الزمان والمكان كعنصرين مؤطرين لحكاية ما.

وهنا، ربما استطاع باسم أن يتخلص من براثن الرواية الكلاسيكية من عدة جوانب، فهو أولا ينوع في طريقة السرد موظفا الضمائر الثلاث بتناوب معين، ليكسر هذا التناوب في الفصل الأخير، وقد جاءت الرواية من (5) فصول، إن باسما نفسه يتخلص من ذلك البناء السردى الذي اعتمده في روايته السابقة «مسك الكفاية»، إذ كانت الرواية تتألف من (20) فصلا، قسمها بالتساوي على ضميرين (هو/أنا)، ومن ناحية نصية كذلك خرجت الرواية عن سرديتها المطلقة لتستوعب الشعر، ومن الملاحظ أنه أنهى كل فصل من الفصول الخمسة بنص شعري، وكأننا أمام مقامات روائية حديثة، مستفيدا الكاتب من طبيعة بناء المقامة التراثية التي تجمع ما بين الشعر والنثر، ولكنه فارق المقامة في أمرين على الأقل؛ الأول تجنبه للسجع، والثانية تجنبه القصائد التراثية، لينحاز إلى النمط الشعري الجديد.

عدا هذا المفهوم للرواية وتطبيقه عمليا في هذه الرواية، فإنه ينحاز إلى نوع معين من الشعر، عبر عنه في غير موضع من الرواية، محاولا تعريفه ردا على سؤال:

«- لماذا لا تكتب شعرا مباشرا إذن؟»

- الشعر هو الكلمات التي تقع بين الأرض والسماء، في سرمد الأحلام، وسديمها، وعلى قدر الحلم تكون الكلمات». /ص (96-97)

وعلى الرغم من أن هذا التعريف ليس تعريفاً إجرائياً للشعر، إلا أنه توصيف لحالة الشعر ولغته التي تتعد عن المباشرة، هذا الرأي يوضحه أكثر في موضع آخر: «لست من الذين يحبون شعر الحدث والمعاني المباشرة، قد أكتب بعد عام وأكثر عن يدك هذه التي تدفئ قلبي الآن، ولكنني بصراحة أفضل كتابة ما سيكون». /ص (126) ومع أن الكاتب روائي إلا أنه يخاز إلى الشعر انخيازا واضحاً، مؤكداً طقوس كتابة القصيدة والعيش الروحي في أجوائها أكثر من الرواية، «إذ أتحد أنا مع قصيدتي لتسمي وطني المؤقت» /ص (132)، بل إنه يرى كتابة القصيدة أفضل رد على تردي المشروع الوطني وفشله الذي عبر عنه «بشبه جملة وطنية»، يخاطب السارد نفسه قائلاً قبل النص الأخير من الرواية: «أتماسك أكثر، فبعد قليل سأقيم وطناً من كلمات أسكنها وتسكنني إلى حين» /ص (165)

وبعد كل ما تقدم هل كان باسم خندقي يكتب نوعاً من الرواية أو السرد أطلق عليه النقاد «التخييل الذاتي»؟

يحيل المصطلح أولاً على المزج ما بين فنين من فنون السرد وهما الرواية والسيرة الذاتية، ومع اشتراط النقاد الذين أصلوا لهذا المصطلح عدة شروط أولها السرد بضمير أنا والإفصاح عن الاسم الحقيقي للكاتب في النص مع الإعلان على الغلاف أن العمل هو رواية. ومع هذه المحددات الثلاث إلا أن رواية «نرجس العزلة» ليست بعيدة عن «التخييل الذاتي»، فقد جاء السارد أو المسرود له أو عنه دون اسم، فلم يطلق عليه الروائي اسماً، وبقي مجهولاً طوال البنية السردية في الفصول الخمسة، مكتفياً بكتابة اسمه الأول على الغلاف، وهذا المسرود عنه يتقاطع مع حياة باسم في أنه ابن مدينة نابلس ويكتب الشعر والرواية وهو أيضاً يساري عسكري، يخاز إلى البندقية رافضاً ما آلت إليه القضية الفلسطينية من سلطة وطنية، يطلق عليها «شبه جملة وطنية».

بالإضافة إلى أن باسمًا يعني سلفًا حقيقة الربط والإحالة الواقعية على سيرته الذاتية، فأثبت ملاحظتين مهمتين، الأولى في بداية الرواية حيث كتب تنويها يقول فيه: «إن هذا المنشور لا يمت للواقع بأية صلة، وإن حدث فهذا محض صدفة أو محض عشق»/ص (9)، وأما الملاحظة الثانية فكانت في آخر الرواية، إذ أثبت هذا التعقيب: «هذا المنشور الروائي كتب في صيف 2010 وجرى التعديل عليه في شتاء 2016»/ص (170)

ماذا يريد أن يقول باسم هنا؟ وما هي الفائدة من هاتين الملاحظتين؟ لعل التنويه الأول يحيل القارئ إلى الواقع، ويدفعه للتفكير أين تلك الصدفة أو ذلك العشق، وأما الثانية فإنها لازمة لتفسير البنية النصية حيث أن والد السارد متوفى، ولم يكن أبو باسم (العم صالح) متوفيا في عام 2010، فقد توفي العم صالح والد باسم في شهر أكتوبر عام 2016، ولذلك ربما اقتضى التعديل وهذا التعقيب. وبهذه الرواية يكون باسم قد خطا خطوة أخرى نحو تجاوز المنجز السردى العربي عامة والفلسطيني بشكل خاص، مع أن الأدب الفلسطيني لا يعدم روايات التخيل الذاتي^{<؟>}، وربما وجدها الناقد بشكل واضح ومبكر جدا في روايات جبرا إبراهيم جبرا، وفي روايات الجيل الجديد من الروائيين، كما في رواية ربيعي المدهون «مصائر: كوشيرتو الهولوكوست والنكبة»، وإبراهيم جوهر «أهل الجبل»، ورواية «أرواح كلنجارو» لإبراهيم نصر الله، حيث صرح نصر الله غير مرة أنه اشترك في أحداث الرواية وصعد الجبل برفقة المتضامنين مع الأطفال الفلسطينيين المعاقين، وقد تحدثت عن ذلك مسبقا فلا داعي لتكراره.

<؟>. يُنظر «التخيل الذاتي في الرواية الفلسطينية»، المقال الثاني في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

رواية «صيادون في شارع ضيق» الفكرة واللغة والشخصيات والسرد

مقدمة:

أحاول في هذه الوقفة النقدية الكشف عن رواية جبرا إبراهيم جبرا¹ «صيادون في شارع ضيق»، تلك الرواية التي كتبها جبرا باللغة الإنجليزية عام 1955م²، ونُشرت أولاً باللغة الإنجليزية عام 1960م عن دار هايمان في لندن تحت عنوان «hunters In the narrow street». وفي هذه المراجعة النقدية أقدم عرضاً سريعاً لموضوع الرواية، ثم أقف عند العنوان ودلالته، والنصوص المحيطة بالنص الحكائي، والأساليب السردية، والعناصر الروائية الأخرى: الزمن واللغة والشخص، والوصف.

وقد اعتمدت في هذه القراءة النقدية على الطبعة الثالثة الصادرة عن دار الآداب، بيروت، عام 1988م، وقد استعنت بمجموعة من النصوص الفوقية³؛ مشار إليها في الهوامش، حيث تلزم الإحالة إلى واحد منها.

موضوع الرواية:

تعرض رواية «صيادون في شارع ضيق» حياة شاب فلسطيني يدعى جميل فران الذي تعرض للتشرد كالكثيرين من أبناء وطنه فلسطين، فيضطر أول الأمر - وتحت تأثير الإرهاب الصهيوني- أن يترك منزله في القدس، ليعيش في منزل

<?>. ولد جبرا إبراهيم جبرا في بيت لحم بفلسطين عام 1919، وغادرها مع أسرته إلى القدس حيث تلقى دراسته في الكلية العربية، ثم قصد بريطانيا في بعثة علمية على نفقة إدارة المعارف العامة لحكومة فلسطين، ودخل كلية إكستر ثم جامعة كمبريدج وعاد يحمل شهادة الماجستير في الأدب الإنكليزي، وعين أستاذاً لهذا الأدب في الكلية الرشيدية بالقدس.

<?>. . موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، تحرير: سلمى الخضراء الجيوسي، مجلد1(الشعر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ط1، ص161.

<?>. . النص الفوقي: هو كل نص يضيء العمل الأدبي سواء أكان دراسة أم تعليقاً صحفياً، أم مقابلة، وما شاكل ذلك. يُنظر مقال «النص الفوقي في رواية مشهور البطران السماء قريبة جدا ووظيفته الإشهارية» في مقالة قادمة من هذا الكتاب.

متواضع في بيت لحم، وبسبب الأحوال الاقتصادية للاجئين يحاول البحث عن عمل خارج الوطن، فيعين أستاذا للأدب الإنجليزي في إحدى كليات العراق، فيصلها في تشرين الأول من عام 1948م، لبدأ تجربة حياتية جديدة هناك.

وفي القدس قبل رحيل جميل جميل فران عنها كانت تربطه علاقة حب مع فتاة تدعى «ليلي شاهين»، ثم أصبحت خطيبته بعد أن شاع حبهما، ولكن الأحداث المروعة التي قام بها اليهود في تلك الفترة منعتهما أن يكونا زوجين يضمهما بيت في ظلال الوطن، فقد أصبحت ليلي شاهين ضحية من ضحايا ذلك الإرهاب الوحشي المنظم، قتيلة تحت أنقاض بيتها، وأما هو فقد تشرّد بعيداً، ولكنه لم ينسها، بل إن صورتها ترافقه فيراها ماثلة بينه وبين علاقاته مع النساء الأخريات.

ويتعرف جميل فران، في فترة وجوده في العراق، على شخصيات متعددة، فيوثق علاقاته مع تلك الشخصيات، ليشكل مادته الروائية من تلك الحوارات بينه وبينهم حول قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية، وشيئا فشيئا - وبشكل منطقي - يتعرف على نساء المجتمع الأرستقراطي ممثلا في شخصية سلمى، ومن ثمّ يتعرف على سلافة التي تصبح طالبة خاصة عنده، يعلّمها الأدب الإنجليزي.

وتتطور العلاقة بين جميل فران وبين سلمى، بحيث يغدو المعشوق الذي ترنو إليه، وكانت متزوجة من عجوز ثري من أعيان الدولة، وكان ينظر إليها زوجها، وكأنها تكلمة لأبهته الاجتماعية؛ فقد كانت امرأة مثقفة وجميلة، تتمتع بالجمال والحيوية، فرأت في شباب جميل تجردا لشبابها، فاستهوت به بشبقها المتدفق ليقم معها علاقة غير شرعية .

وفي الوقت ذاته، يقيم جميل فران علاقة حب مع الطالبة سلافة، التي كانت ضحية عقلية أبيتها المتخلفة؛ فقد رفض ذهابها للكلية، فيوكل أمر تدريسها - بعد المشورة مع سلمى - إلى جميل فران لاعتقاده أن تعلّمها الأدب الإنجليزي يغنيها

عن تعلم بقية المواد، وهو بذلك يتطلع إلى جعل ابنته سلافة واحدة من النساء الأرستقراطيات؛ لتعيش حياتها حسب خطة معدة لها سلفاً.

وبطبيعة الحال، فإن العلاقة بينهما بدأت سرية، ثم بدأ المحيطون بهما يلاحظون هذه العلاقة، ليصل الخبر إلى سلمى، وأحمد الريضي زوجها، وعدنان طالب، وتوفيق الخلف الذي طلبها للزواج، من قبل فرفضته، لأن هذا الزواج من وجهة نظرها زواج مصالح؛ فلم تكن سوى سلعة سيجني أبوها من ورائها ربها مادياً وفيراً، ولذلك هددت بقتله ليلة الزفاف إن تم هذا الأمر.

ويحتل هذا الموضوع مساحة إبداعية روائية ذات دلالة في الحدث الروائي، وتجده فنياً ذا بداية ووسط، ونهاية غامضة مفتوحة، فلم يتحقق الزواج بين جميل وسلافة لعدة اعتبارات فنية ومنطقية، وتنتهي الرواية بقبلة حارة، ومشهد عناق بين الحبيبين، متذكراً جميل فران في تلك اللحظة «ليلي شاهين»، محبوبته الأولى في فلسطين، بيدها المقطوعة، وقد يكون في هذا إشارة إلى عدم تحقق زواجه من سلافة، كما أنه لم يتحقق من ليلي.

وتناقش الرواية على لسان شخصياتها العديد من الأفكار، ويشاركهم في الحوار جميل فران الذي أبدى موقفه من تلك الأفكار التي دار رحي النقاش فيها بين شخصيات الرواية. ومن زاوية أخرى «تؤرخ الرواية درامياً للتحويلات العميقة التي تشهدها المدينة العربية - بغداد، تحديداً - إثر نكبة فلسطين»^{<؟>}

وتسير الرواية في متنها الحكائي حسب النهج التقليدي، سيراً تصاعدياً واضحاً، تتسلسل فيه الأحداث منطقياً، وإن كان اعتماد الرواية على الفكرة أساساً، على اعتبار أن «الحبكة الروائية فيها ضعيفة»^{<؟>}.

<؟>. . أ. أحمد دحبور في مقاله «جبرا إبراهيم جبرا: جولة معه في ذكراه السابعة»، مجلة رؤية.
<؟>. . البحث عن معنى، د. عبد الواحد لؤلؤة (مصدر سابق)، ص11. وينقل المؤلف عن «جونس ديفز».

استراتيجية العنوان:

يشكل العنوان في أي نص أدبي البؤرة التي تدور حولها الأحداث، سعياً لتحقيق مضمونه، فيأتي النص شارحاً وموضحاً لدلالته، إضافة إلى أن العنوان بشكل عام يكونّ الواجهة الإعلامية الأولى بالنسبة للقارئ، فالعنوان يحمل العديد من الدلالات التي تجد لها تفسيراً حاسماً، غالباً، داخل النص، وقبل مناقشة دلالة العنوان في رواية جبرا هذه، لا بد من الوقوف عند البنية اللغوية وتحليل مكوناتها اللفظية كشفاً أولياً عن الدلالة المستكنة فيه.

ويتكون العنوان «صيادون في شارع ضيق» من جملة اسمية، قوامها المبتدأ والخبر المحذوف المتعلق به الجار والمجرور الذي جاء موصفاً على النحو التالي:

صيادون + موجودون / متحركون + في شارع + ضيق.

مبتدأ + خبر (محذوف) + جار ومجرور + صفة.

وبتعبير آخر فإن العنوان يتكون من فاعل - ليس بالتعبير النحوي - يتحرك بفضاء مكاني موصوف؛ فكلمة «صيادون» تدل على جماعة من الشخوص الفاعلين في الرواية، وهم الشخصيات الرئيسية: عدنان طالب، وحسين عبد الأمير، وبريان فلنت، وتوفيق الخلف، وعبد القادر ياسين وسلافة، ومعهم جميل فران. فأولئك هم الصيادون الذي يتحركون في شارع الرشيد ذلك الشارع الضيق²¹، ففي هذا الشارع كان يسكن جميل فران، ويلتقي فيه بأصحابه، فيتجولون فيه ليلاً أو نهاراً، ويناقشون ما يعنّ لهم من أفكار بين جنباته.

والعنوان منغلق على ذاته، لا يتكشف إلا من خلال القراءة المتأنية للرواية، وقد ذكر في غير موضع فيها، وكان ذا دلالات مختلفة أو بالأحرى يدل على إمكانية

<?>. . الصوحة (مصدر سابق)، ص155.

متعددة، منها بطبيعة الحال «شارع الرشيد».

وهذه المواضيع أربعة هي:

1. «ويحاولون (الشرطة) أن يدخلوا المتظاهرين في ما يشبه الممر الترموبيلي»^{<؟>}، ويعرّف المترجم كلمة «ترموبيلي» في الهامش بقوله: «ممر ضيق بين البحر والجبل»^{<؟>}.

2. «وكان المدخل من جهة شارعنا، بسبب ضيقه، مكانا مثاليا لأغراض الشرطة»^{<؟>}. ويقصد «بشارعنا» شارع الرشيد.

3. «تم اعتقاله (عدنان) في حمام عمومي في الشارع الضيق»^{<؟>}. وهذا الشارع غير محدد في الرواية، قد يكون ممرا فرعيا من شارع الرشيد؛ لأن جميل فران يخبرنا أن شارع الرشيد هو الشارع الوحيد في بغداد، وذلك عندما سأل الشرطي «أين الشارع الرئيسي من فضلك» فأجابه «وهذا هو الشارع الرئيسي!». قال ذلك بلغة الدهشة، كما لو أنه يريد أن يقول: «ألا تظنه يعجبك»^{<؟>}.

4. «كان ثمة ممر ضيق طويل يؤدي إلى الزقاق الذي يقع فيه بيت بديعة...»^{<؟>}. وما قيل في التفسير السابق يقال عنه ربما كان ممرا فرعيا من شارع الرشيد. والعنوان - كما يظهر - هو عنوان استعاري بلاغي في جزئه الأول ف«صيادون» استخدمت على سبيل المجاز؛ فالشخص لا تعمل في مهنة الصيد، ولكنها تقوم بعمل، هو بجد ذاته، يشبه الصيد؛ فهم يتحينون الفرص للقاء واقتناص الأفكار ومناقشتها.

<؟>. الرواية، ص(153).

<؟>. السابق نفسه.

<؟>. الرواية، ص(154).

<؟>. السابق ' ص (168).

<؟>. السابق، ص (13).

<؟>. السابق، ص(243).

أما الجزء الثاني من العنوان» في شارع ضيق» فيحتمل التعبير المباشر؛ فيأتي بمعنى الضيق المادي الحقيقي للفضاء المكاني في الشارع، وإما التعبير المجازي بمعنى أنه ضيق بسبب تقلص الحريات، فلا تستطيع الشخصيات السير فيه دون أن تكون تحت مجهر السلطة التي تتبع الناس، وربما تعتقلهم.

النص المحيط <?>:

يشمل النص المحيط في هذه الرواية: صورتني الغلاف، الذي صممه الفنان العراقي ناظم رمزي، ونصين في مقدمة الرواية. وأما صورة الغلاف - حسب الطبعة الثالثة من الترجمة العربية - فهي صورة ممر ضيق انعدامي الشكل، لونه أصفر، ويحيط به لون شديد الخضرة، يقترب من اللون الأسود، وقد يكون في هذين اللونين - الأخضر والأصفر- تعبير عن الخراب والركود والخوف، والترقب المحيط به نتيجة للوضع القائم الذي تسيطر عليه ضبابية الرؤية.

وأما الغلاف الأخير فقد أثبت عليه كلمة مجتزأة للدكتور عبد الواحد لؤلؤة من كتابه«البحث عن معنى»، يوضح السبيل لإمكانية فهم الرواية واصفا إياها بأنها«عمل أدبي بارع.... يقوم على الأفكار والشخصيات بالدرجة الأولى، رغم أن واحدا من هذه الشخصيات لا يشبه الآخر». وفيما سبق يظهر تناسق الغلاف مع العنوان ومضمون الرواية.

أما النصان في مقدمة الرواية فهما: «إلى ولدي» <?>، بين الكاتب فيه إلى أن شخصية جميل فران ليست بالضرورة شخصية المؤلف، وإن اتفقتا في بعض الجوانب، وسأعود إلى هذا النص عند الحديث عن المطابقة بين شخصية الكاتب و السارد <?>. . يقصد بالنص المحيط: ما ينشر مع النص الروائي من صورة غلاف أو تعليق أو إهداء أو تنويه أو ما شابه ذلك.

<?>. . الرواية، ص(5).

جميل فران في معرض الحديث عن السارد إن شاء الله.
وتمثل «كلمة المترجم»[>] النص الثاني، ويتعرض فيه الكاتب إلى الظروف التي أحاطت بترجمة الرواية حيث تأخرت لأسباب خاصة بالمترجم، والدافع وراء ذلك، ويبرر وقوعه في بعض الأخطاء، منزها جبرا عن تلك الأخطاء، فالعيب عيبه - إن وجد - أما جبرا فلا دخل له. وسيكون لي وقفة مرة أخرى عند الحديث عن اللغة في الرواية.

السرد مستوياته وأساليبه:

لا بد لكل رواية من سارد يسرد أحداثها، فالسارد عنصر مهم في الخطاب الروائي، وإن خلت منه الرواية «فإنها ستبقى في حالة احتمال ولن تتحول إلى حقيقة»[>]، ويُعرف السارد بأنه «شخصية متخيلة مُسَخَّح فيها الكاتب... تنوب عنه في سرد المحكي، وتُمِر خطاباً الأيدلوجي، وممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يجري»[>]. ويتعدد السارد بتعدد الروايات والكتّاب؛ فلكل كاتب أسلوبه، وإن لوحظ أن الموضوع نفسه قد يفرض طبيعة معينة لهذا السارد، وهذا واضح في رواية جبرا هذه.

تتكون الرواية من سبعة وثلاثين فصلاً، يوظف فيها جبرا أساليب سردية متنوعة، فقد بدأ روايته بضمير المتكلم، يقول: «عندما وصلت إلى بغداد كان لدي ستة عشر دينارا فقط...»[>]، واستخدم كذلك ضمير أنت / المخاطب في موضعين لا غير في الرواية[>]، ويظهر في هذين الموضعين أنه يخاطب نفسه، وأما الضمير الثالث، ضمير

>?. . السابق، ص(7).

>?. . مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، عبد العالي بوطيب، مجلة فصول، شتاء 1993، ص(68).

>?. . السابق، ص(68-69).

>?. . الرواية، ص(9).

>?. . الأول ص(15)، والثاني ص(31).

الغائب (هو، هي،) فقد كان له نصيب وافر في السرد الروائي^{<?>}.
ويستخدم جبرا أسلوب وجهات النظر؛ فقد ترك شخصياته تتحدث عن نفسها،
وتعبر عن رأيها في القضايا المنوي مناقشتها، ويندرج تحت هذا الأسلوب أسلوبا
الرسالة واليوميات، ففي الرواية رسالتان، ومقطوعتان من يوميات عدنان طالب،
فصاحبا الرسالتين يعقوب وسلافة يسردان جزءا من المتن الحكائي بضمير «أنا»،
الذي يعود على كليهما كل في موضعه^{<?>}، وكذلك عدنان طالب فإنه يسرد فصلا
كاملا بضمير «أنا»، مراعى الكاتب ما جاء في يومياته^{<?>}.

وهذا الأسلوب هو الأكثر ملاءمة لموضوع الرواية حيث أكسبها حيوية وديناميكية
أبعدها عن الجمود والملل اللذين يحدثان عادة نتيجة حماس الكاتب أحيانا لأفكاره،
فتبدو واضحة في السرد. ويتحكم جميل فران بهذه المستويات السردية، فكل الخيوط
مشدودة بيده، فهو مشارك في الأحداث، يلتزم الحياد، وإن كان له مواقف
خاصة به، إلا أنه لم يحاول فرضها في فضاء الرواية.

ويظهر السارد جزئي المعرفة، وهناك شواهد على هذا، كاستخدامه ألفاظا من مثل:
ربما، كما لو أنه، يظهر أنه، ...، وغيرها الكثير مما يلاحظه الدارس في مواضع
متعددة في الرواية^{<?>}، وطبيعة هذا السارد هي الأشد إقناعا للقارئ؛ فجميل فران
شاب غريب عن العراق، فكيف يكون ساردا عليما بخفايا الأحداث وأسرار
الشخصيات؟ لذا فقد كان جبرا موقفا في جعل سارده جزئي المعرفة، ولعل ذلك
راجع إلى أن جبرا كان يختفي وراء جميل فران؛ فهناك تشابه بين السارد جميل
فران والكاتب جبرا إلى حد التطابق؛ فكلاهما مسيحي فلسطيني، قضايا الطفولة في
القدس ثم انتقل كل منهما إلى بيت لحم إثر النكبة عام 1948م، ثم هاجر كلاهما

<?>. ينظر الرواية، على سبيل المثال: ص(29)، ص(62)، ص(70).

<?>. رسالة يعقوب، الفصل 16، الرواية ص (141-138)، ورسالة سلافة، الفصل 30، الرواية ص (222-214).

<?>. يُنظر الفصل 34 من الرواية ص(254-234).

<?>. يُنظر الرواية، ص(10) وص(78) وص(88).

إلى العراق للعمل مدرسا للغة الإنجليزية وآدابها، وكلاهما يحمل شهادة في الأدب الإنجليزي من جامعة كمبردج، ولهما اهتمامات في الرسم والشعر، وكلاهما ترك أسرة فقيرة في بيت لحم، ويقع على عاتق كليهما إعالة هذه الأسرة. ربما كان من الصعب الفصل بين جبرا وجميل فران، وإن حاول جبرا إبعادنا عن هذه الموازنة عندما قال: «وليس هناك أيما تشابه بين الروائي جميل فران والمؤلف إلا في أن الاثنين قد غادرا بيت لحم إلى بغداد عام 1948 لشغل منصب تعليمي في إحدى الكليات»²⁷، وأظن أن جبرا أراد لفت نظر القارئ إلى التشابه بين الشخصيتين ليعقد مثل هذه الموازنة، فقد نبه المتلقي لبعض مواطن التشابه وترك له البقية.

وتأسيسا على ما سبق، هل يحق للدارس اعتبار الرواية سيرة حياة جبرا في العراق؟ إن مثل هذا الحكم على الرواية يفقدها جزءا مهما من مقوماتها؛ فالرواية تقوم على فن الاختيار والترتيب مستعينا الكاتب ببعض أحداث حياته الشخصية ليشكل منها مادة رئيسية لرواية فنية، أما السيرة الذاتية ففن الواقع والتجربة الحقيقية دون موارد، والكاتب نفسه الذي يعلم أن القارئ سيوازن بينه وبين جميل فران، ليكتشف أن الرواية ليست سيرة جبرا في بغداد، يبعده عن فن السيرة الذاتية ليبقى المتلقي يدور في فلك الجنس الروائي، خاضعا لأصوله وقواعده²⁸، ولكنه «وظف هذه التجربة ليرصد واقعا مربكاً على المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية»²⁹.

<27>. الرواية، ص(5).

<28>. أشرت إلى هذه القضية في الرواية في مقال «التخييل الذاتي في الرواية الفلسطينية» في المقال الثاني من هذا الفصل.

<29>. أ. أحمد دحبور في مقاله «جبرا إبراهيم جبرا: جولة معه في ذكراه السابعة»، مجلة رؤية (مصدر سابق).

الزمن في الرواية:

ثمة أزمان متعددة تحكم فن الرواية، لا يجد المرء بدا عن بيانها إذا ما شرع في الحديث عن عنصر الزمن في أية رواية، فهناك زمن النشر، وزمن الكتابة، والزمن الروائي، وزمن السرد، فأين توجد كل هذه الأزمنة في رواية جبرا؟

* زمن النشر: ويعني: متى نشر الكاتب روايته في طبعها الأولى، ويظهر أن عام 1960م هو زمن نشر الرواية، فقد نشرها باللغة الإنجليزية أولاً، كما سبق أن ذكرت في بداية هذه الدراسة.

* زمن الكتابة: ويعني هذا الزمن متى كتب الكاتب روايته، ولم يشر المؤلف في الرواية إلى هذا الزمن، وذلك بالاعتماد على الطبعة العربية، وقد جاء في كتاب سلمى الخضراء الجيوسي «موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر» أن جبرا كتب الرواية عام 1955م[>]، ولم تشر المؤلفة إلى مرجع اعتمده في ذلك، ويبدو أن النص الإنجليزي للرواية يحتوي هذه الإشارة.

* الزمن الروائي: ويقصد بهذا الزمن في اصطلاح النقاد أنه الزمن الذي وقعت فيه أحداث الرواية، فقد وقعت أحداثها في زمن محصور بين 1948- 1949، وبذلك فإن أواخر الأربعينيات يشير إلى الزمن الروائي لرواية جبرا «صيادون في شارع ضيق».

* زمن السرد: يحدد الزمن السردى للرواية بالمدّة التي استغرقتها الأحداث، ومن تحديد الزمن الروائي يظهر أن الزمن السردى في الرواية سنة أو بعض سنة. فتبدأ الرواية من 10/1 /1948[>]، وتنتهي في أواخر عام 1949، وقد دلت الأحداث

> . . موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، تحرير: سلمى الخضراء الجيوسي، مجلد1(الشعر)، مصدر سابق، ص(161).

> . . ورد له إشارة في المتن الروائي ص(15).

على هذا التاريخ»²⁷.

ويُقص الخطاب الروائي بطريقة السرد اللاحق للأحداث؛ فالأحداث وقعت بين عامي 1948-1949 وتسرد في الرواية عام 1955، ويسير الزمن في الرواية سيرا تقليديا تعاقبيا عاكسا حالة من الترتيب والنظام، عدا الفصل الثاني الذي يعود فيه الزمن إلى ما قبل عام 1948 / 10 / 1، وهي البؤرة الزمنية التي بدأت فيها الأحداث، ليروي أحداثا وقعت قبل ذلك التاريخ، في العام نفسه، وفي عام 1947، وفي عام 1936²⁸، موظفا ما يطلق عليه في النقد الروائي «استرجاع خارجي»؛ فقد تجاوز هذا السرد زمن الحكى الأول، التي كانت بؤرة الانطلاق كما ذكرت.

الحركات السردية الإيقاعية:

يطلق هذا المفهوم على أربع من التقنيات السردية الفنية في الخطاب الروائي وهي أربع: الحذف والمشهد والخلاصة والوقفة، فقد وظفها القاص في غير موضع، وفيما يلي بيان لهذه الحركات السردية في الرواية.

الحذف: وهو تجاوز فترات زمنية لم يتعرض الكاتب لأحداثها، وذلك حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية؛ فالفن الروائي أساسا يقوم على فن الاختيار والترتيب. وقد جاء الحذف في الرواية على نوعين: الحذف المحدد، ومثاله قول السارد «بعد ليال طويلة استيقظنا على صوت سلسلة من الانفجارات العنيفة...»²⁹، لحذف هذه الأيام ولم يتحدث عنها.

<?>. وذلك من خلال حديث جميل فران مع أحمد الربضي بعدم تجديد العقد للسنة القادمة، الرواية، ص(258).
<?>. يُنظر: الفصل الثاني من الرواية ص(28-15)؛ يتحدث الكاتب عن أحداث النكبة عام 1948، وص(151)، يسرد الكاتب أحداثا وقعت بين عامي 1936-1948.
<?>. الرواية، ص (17).

أما الحذف غير المحدد بزمن واضح ما جاء على لسان جميل فران « كانت يدا مقطوعة من الرسغ، كانت يد ليلي. وخاتم الخطبة يحيط بإصبع الخنصر. فجلست وبكيت». في اليوم التالي استخرجت كتيبة مهندسي الجيش البريطاني إحدى عشرة جثة، قطعةً قطعة، وأعيدت يد ليلي إلى جسدها المهشم...»^{<؟>}، فبين بكائه وبين انبلاج الصباح كان هناك وقت تجاوزه المتن الحكائي، ولم يشر إليه كما أشار في المقتبس السابق الذي حدد فيه الحذف بـ «ليال طويلة».

المشهد: يعني هذا المفهوم أن يتساوى انخراط الروائي مع المتن الحكائي في المدة الزمنية للسرد، وهذا يتحقق أكثر ما يتحقق في الفن الحكائي بشكل عام في الحوار الداخلي أو الخارجي الذي يدور بين شخصيات الرواية، والأمثلة على هذه الحركة الإيقاعية واضحة في كل حوار استعرت ناره بين شخصيات الرواية^{<؟>}.

الخلاصة: والمقصود بالخلاصة هنا تكثيف الزمن الطويل، والحديث عما فيه من أحداث بزمن أقل مما هو في الواقع. فالخطاب الروائي أقل من الزمن الحكائي، وأي رواية في حقيقة أمرها هي خلاصة؛ فرواية جبرا «صيادون في شارع ضيق» هي تكثيف زمني حكائي لسنة وبعض سنة، في حدود أربع ساعات، وهو الزمن الذي قد يحتاجه القارئ لقراءة هذه الرواية.

ومن أمثلة الخلاصة في المتن الحكائي في رواية جبرا هذه ذلك المشهد الأخير فيها، حيث يقول جميل فران: «خلال الأشهر الطويلة التي تلت، وبينما كنا ننتظر،... كانت الحدآت والغربان تطير أسرابا ناعقة فوق غياض النخيل...»^{<؟>}

الوقف: ويقصد بها توقف الزمن السردية في المتن الحكائي عند لحظة ما ليأخذ السارد بالوصف، إما لشخصياته، وإما لمنظر يشاهده، ويلاحظ القارئ

<؟>. الرواية، ص (19).

<؟>. ينظر: الرواية، هذا الحوار الطويل، ص 48-52.

<؟>. الرواية، ص (262).

الوقففة في غير موضع من الرواية، أكتفي بعرض هذا المثال، الذي يلتقي فيه جميل فران مع حسين عبد الأمير، وخلال الحوار بينهما يقطع جميل الحوار عند لحظة ما ليقول واصفا الملامح الخارجية لحسين عبد الأمير: «وكان واضحاً أنه لم يخلق منذ عدة أيام، وكانت ثيابه رثة، باهتة اللون، ولا بد أنه يرتدي بدلته الوحيدة التي ربما لازمته عدة سنين».³⁹ وعلى هذه الطريقة يتابع، وبعد أن ينتهي من هذا الوصف، يعود إلى النقطة التي وقفا عندها ليتابعا الحوار.

اللغة في الرواية:

ثمة إشكالان بارزان فيما يتعلق بلغة رواية «صيادون في شارع ضيق»، أما الأول فهو أن لغة النص في الأصل هي الإنجليزية، فلماذا كتب جبرا الرواية بها؟ والثاني أن اللغة في شكلها الحالي ليست لغة جبرا عدا الفصل الثالث عشر، فاللغة هي لغة د. محمد عصفور المترجم.

وبناء على ما تقدم، فإن الرواية تثير العديد من الأسئلة فيما يتعلق باللغة، ولعل أهم سؤال تثيره هذه القضية: هل تعد لغة د. عصفور لغة جبرا فتُحَاكَم الرواية لغةً على أنها لغة جبرا أم يُكتفى بالفصل الثالث عشر وينظر إليه دون سواه باعتباره هو الذي يمثل لغة جبرا؟ وهل هذا الفصل وحده كافٍ للحكم على لغة الرواية بشكل كلي؟

أما بالنسبة للإشكال الأول، وهو لماذا كتب جبرا روايته بالإنجليزية؟ فقد طرح هذا السؤال من قبل د. عصفور مقدما الإجابة بقوله: «إن الرواية هي عمل أدبي دعائي... موجهاً إلى جمهور القراء الناطقين باللغة الإنجليزية خاصة في بريطانيا

<39>. . الرواية، ص (39).

حيث نُشرت»^{<؟>}، وإن كان لهذه الإجابة مبرر، إلا أن الرواية لا تركز على القضية الفلسطينية لتصحح مفاهيم الغرب تجاهها، فلم تحتل هذه الفكرة من الرواية إلا بقدر ما احتلت أي فكرة أخرى منها، فتساوت مع بقية الأفكار المعروضة. وأما الإشكال الثاني، وهو ما يتعلق بالترجمة، فنثار حوله العديد من الأسئلة منها: لماذا تأخرت الترجمة حتى عام 1974، وبقيت بين يدي المترجم ما يزيد على سبعة أعوام؟ ولماذا يترجمها د. عصفور ولم يترجمها جبرا نفسه، مع أنه قد ترجم الفصل الثالث عشر؟

ولعل د. عصفور قد قدم إجابة عن هذين السؤالين أيضا؛ فبخصوص السؤال الأول يقول: «إنه من حق الرواية أن تظهر بالعربية قبل سبع سنوات على الأقل،...، غير أن ظروف عملي الخاصة لم تمكني من إنهاؤها إلا حديثا»^{<؟>}، أما ما يتعلق بالترجمة فإن د. عصفور يوضح سبب إقباله على ترجمته للرواية، فبالإضافة إلى كونه تلميذا لجبرا، فإنه «كان مؤهلا لترجمتها من ناحيتين على الأقل، أولها أنه فلسطيني مثله (جبرا) ومثل بطل روايته (جميل فران)، وثانيهما أنه يعرف المكان الذي تدور فيه الأحداث معرفة وثيقة»^{<؟>}.

أما لماذا جبرا لم يترجم الرواية بالكامل؟ فلعله لم يرد أن يكتب رواية واحدة مرتين، أما الفصل الثالث عشر من الرواية، فقد سبق لجبرا أن نشره بالعربية ضمن مجموعته القصصية «عرق وقصص أخرى» قبل أن ينشر في «صيادون في شارع ضيق» باللغة الإنجليزية.^{<؟>} وبذلك يكون جبرا قد ترجم النص العربي إلى اللغة الإنجليزية وألحقه بالرواية، وليس العكس، ويرى جبرا خلال حوار جمعه بالمترجم

<؟>. . الصحوه، ص(97).

<؟>. . مقدمة الرواية، ص (7).

<؟>. . السابق، نفسه.

<؟>. . وهي قصة «المغنون في الظلال»، أشار إلى ذلك أ. أحمد دحبور في مقاله «جبرا إبراهيم جبرا: جولة معه في ذكراه

السابعة»، مجلة رؤية (مصدر سابق).

الإنجليزي (جونسون ديفيز) «أنه ترجم الكثير من الأدب الإنكليزي والأمريكي، لكنه لو أراد أن يُقدم إحدى رواياته هو إلى القارئ الإنكليزي فسيطلب من «جونسون ديفيز» أن يتولى هذه المهمة»، إذ يربط جبرا مسألة الترجمة بصعوبة نقل الرواية من اللغة الأم إلى اللغة الأجنبية، ف «الترجمة من اللغة الأم إلى لغات أجنبية محفوفة بصعوبات كثيرة»^{<؟>}.

وبعد؛ فإنني سأعتمد في مناقشة لغة المتن الحكائي على هذا الفصل وحده، وذلك لأنه هو الذي يمثل لغة جبرا، ويتمتع بمساحة نصية تسمح باستيعاب القضايا التي تهتم اللغة بمبحثها في الجنس الروائي.

يجد الدارس في هذا الفصل غير شخصية، وكلها تتحدث بلغة من مستوى واحد، هي لغة السارد نفسه الذي كان يعيد كلام شخصياته بلغته هو. أي أنه كان يؤسلب لغة الشخصيات ويخضعها للغته ومنطقه، والملاحظ على هذه الشخصيات أنها شخصيات مثقفة، على درجة كبيرة من الوعي، ومع أن جبرا أسلب اللغة إلا أن المستوى اللغوي والفكري الذي تحدثت به يناسبها، وقد وجد في بعض الأحيان تدنٍ في المستوى اللغوي، ليصبح قريبا من العامية، ومن ذلك ما جاء على لسان توفيق الخلف متحدثا عن عدنان طالب: «مسكين. ليس عنده عشرة قروش ليتعشى عشاء مثل الناس»^{<؟>}، وكذلك قول عدنان طالب مخاطبا توفيق الخلف «خليت الرجولة لك»^{<؟>}، وقوله مخاطبا جميل فران عندما رآه عائدا من حفلة العشاء في بيت سلهي: «ها، أعدت من دار سلهي؟ إيدك بالدهن»^{<؟>}، وإذا ما دقق الدارس في هذه المواضع يجد أنها بعيدة عن المناقشة الفكرية، وجاءت على لسان الشخصيات، وهي

<؟>. . . القدس العربي، 27/7/2017، اتجهي إلى الترجمة من الشرق لم يكن إرادياً: عبد الوهاب المقالح: نقل أعمالنا بأيدينا

إلى لغات أخرى إشكالية كبيرة.

<؟>. . . الرواية، ص (107).

<؟>. . . السابق، نفسه.

<؟>. . . الرواية، ص (105).

في حالة متحللة من النظام اللغوي الصارم.

أما من حيث تفاعل اللغة لتعبر عن موقف الشخصيات، أو ما يطلق عليه النمط الديناميكي، هذا النمط الذي يصاحب الشخصيات المتوترة القلقة أو المتحمسة لفكرة ما، فقد ظهر هذا النمط في هذا الجزء من الرواية في مواطن كثيرة منها:
* كلام المستمعين لقصيدة عدنان طالب، وقد انفعلوا بجمالها: «رائع! أعد، بالله أعد»^{<؟>}.

* رد توفيق الخلف الغاضب على عبد القادر ياسين بعد قوله «أعني أن الصهانية يتنون لو نعتقد نحن بأن علينا جميعاً أن نعود إلى الصحراء»^{<؟>}، فيجيبه توفيق صائحاً: «يا ابن ال... لقد رأينا أمثالكم في حرب فلسطين إنني أعرف عدد الشعرات في مؤخراتكم، كل واحد منكم، ملأتم الدنيا كلاماً وتشدقا، ولكن في ساعة العمل تحجرت مفاصلكم...»^{<؟>}.

وقد وقع الكاتب في خطأ نحوي تركيبى في قوله «في مؤخراتكم، كل واحد منكم»، والصواب أن يقول: في مؤخراتكم مع حذف (كل واحد منكم) أو يقول: «في مؤخرة كل واحد منكم»، فلا تستقيم الجملة نحويًا إلا بأحد التركيبين، ولعله خطأ مطبعي. وأما النمط الإستاكي الهادئ فهو المسيطر على الرواية بشكل عام، وليس على الفصل الثالث عشر وحده، ومن ذلك ما جاء في الفصل الثالث عشر على لسان جميل فران متحدثاً عن توفيق الخلف: «... ورغما عن كرهه للهدينة، فلا بد أنه قضى عددا من السنين في كنفها عندما درس في إحدى كليات بغداد كما يستدل من حديثه...»^{<؟>}.

<؟>. الرواية، ص (89).

<؟>. الرواية، ص (99).

<؟>. السابق، نفسه.

<؟>. الرواية، ص (100).

وعلى هذه الشاكلة من الهدوء وعدم الانفعال يسير كلام السارد في الرواية، فهو سارد - كما أسلفت - محايد موضوعي، لا يفرض وجهة نظره، ولا يتحمس لفكرة ما، ولكنه يناقش الأفكار مع بقية الشخصيات بتروٍ وتعقل.

الشخص:

تشكل الشخصية في الرواية عنصراً أساسياً، فالشخص هو من يقوم بعرض الأحداث، ومناقشة الأفكار، وتزدحم رواية «صيادون في شارع ضيق» بعدد كبير من الشخصيات، تجاوزت (15) شخصية، وكثرة هذه الشخصيات له ما يبرره في رواية تصور مجتمعا كاملا في فترة زمنية ما. وشخصيات الرواية متعددة المستويات: من البقال الذي يبيع بالدين، إلى رجال السلطة، مروراً بالمتقنين، وتعكس هذه الشخصيات أفكاراً محددة قصد الكاتب مناقشتها بطريقة فنية مقنعة، هي الرواية.

وهذا لا يعني أن الرواية هي رواية شخصية، فالمتن الحكائي لا يتمحور حول شخصية واحدة، بل هي رواية أفكار تناقشها شخصيات على مستوى واحد من الأهمية؛ فعدنان طالب وحسين عبد الأمير وتوفيق الخلف وعبد القادر ياسين وريان فلنت وجميل فران وسلافة، هم الشخصيات الفاعلة التي تؤدي دوراً وظيفياً في الرواية. ومن هذا المنطلق، فإن جبراً إبراهيم جبراً تعامل مع هذه الشخصيات واصفاً إياها من الخارج، فلم يدخل إلى عمق الشخصيات، بل يكتفي من الشخصية ما يفيد في عرض فكرته. أما اختفاء جبراً وراء إحدى الشخصيات فناقشته في معرض الحديث عن السارد؛ فتوصلت إلى ما يشبه القناعة التامة أنه يختفي وراء جميل فران.

وجاءت شخصيات الرواية من حيث المشاركة في الأحداث على نوعين، وهما:
* الشخصيات الثانوية: وهي الشخصيات التي تدعم في مشاركتها دور الشخصيات الرئيسية، وتبرزه، وهذه الشخصيات في غالبيتها كانت تمثل الفكر المضاد لفكر الـ «صيادون» في الشارع الضيق، ومن أمثلة هذه الشخصيات: عماد النفوي، أحمد الريضي، السائق، سلمى، عبد، فاطمة، الطباخة.

* الشخصيات الرئيسية: هؤلاء هم من شكلوا الفكر الفاعل والمسيطر على جو الرواية، فكانت تثير اهتمام القارئ والناقد على حد سواء، فهم بالتالي الصيادون في شارع الرشيد الضيق، وهم: عدنان طالب وحسين عبد الأمير وتوفيق الخلف وعبد القادر ياسين وبريان فلنت وجميل فران، ومعهم سلافة المتحركة في فضاء الرواية ضمن معادلة فكرية خاصة بها.

أما من حيث طبيعة الشخصيات كما تبدو في الرواية، وتفاعلها مع الأحداث، فقد جاءت على نوعين:

* الشخصيات المستديرة: وهي الشخصيات النامية المتطورة مع الحدث، المتفاعلة مع المتن الحكائي، وتبدو شخصية سلافة بصورة واضحة من هذا النوع، إذ رفضت زواجا اجتماعيا تقليديا، فتتصرف بناء على اقتناع شخصي بعد أن كانت أشبه بقطعة أثاث يغالي أبوها في الحرص عليها.

* الشخصيات المسطحة: وهي الشخصيات الثابتة على حالة واحدة، من أول المتن الحكائي حتى نهايته، ومن هؤلاء كانت شخصية كل من: عدنان طالب وحسين عبد الأمير وتوفيق الخلف وعبد القادر ياسين وبريان فلنت وجميل فران، فكل واحد منهم يحمل فكرة يدافع عنها، فهم أشبه بالنماذج الفكرية منها إلى شخصيات حية واقعية، فهي شخصيات نمطية إلى حد كبير، في حين أن سلافة وهي الشخصية المستديرة هي شخصية نموذجية، توضح الرواية جزءا من حياتها الخاصة وإن كانت

تمثل فكرة في الرواية، وهي تحرير المرأة من الهيمنة الاجتماعية، إلا أن موضوع الحب في الرواية أكسبها حيوية وتدافقا مما يجعلها شخصية متفردة، متميزة عن باقي شخصيات الرواية، فلذلك تبدو مقنعة ومدهشة في آن.

الوصف:

في أي نوع من الروايات تصنف رواية «صيادون في شارع ضيق»؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تيسر البحث عن عنصر الوصف في الرواية، فهل هي رواية كلاسيكية أم أنها رواية حديثة؟ واعتمادا على عدة عناصر يمكن القول إن الرواية تقليدية كلاسيكية؛ فالزمن يغلب عليه الترتيب والنظام، والشخصيات أسماؤها ثنائية، وإن اختفى منها مفهوم البطولة الفردية، وذلك لتتناسب والموضوع، والحكاية هي حكاية تقليدية، تسير الأحداث فيها سيرا طبيعيا منظما.

وبما أن الرواية كلاسيكية، فهل كان عنصر الوصف فيها كلاسيكيا؟ وبمعنى آخر هل كان للوصف وظيفة محدودة في المتن الحكائي؟ إن الوصف في الرواية الكلاسيكية يهدف إلى التعريف بطبيعة الشخص، فيجعل القارئ يرى الأشياء كما تبدو، والوصف في «صيادون...» له مثل هذه الوظيفة، فهو يوحي بطبيعة الشخصيات، يقول جميل فران واصفا توفيق الخلف: «... وإذا الجميع يصرخون فرحا لمراى توفيق الخلف...، وهو طويل نحيل، ذو عينين ضيقتين، اشتبهت في ذلك الضوء الخافت بأنهما زرقاوان، وفيهما حدة كراس السكين. كان يرتدي عقلا وعباءة بدوية...، فتح أطراف عبااءته كشف عن حزام الرصاص يلبسه تحتها...»²⁷.

فهذا الوصف الخارجي لتوفيق الخلف يوحي بطبيعته أنه رجل بدوي، نافر من

<?>. الرواية، ص (95).

المدينة وعيشها وأسلوب حياتها، ومفهوم الرجولة عنده تقليدي، وأفكاره رجعية، متعصب لها، وهذه حقيقة أثبتتها المتن الحكائي فيما بعد؛ إذ نراه يمجّد الصحراء وعيشها، ذاماً المدينة وحضارتها.

وكل المقاطع الوصفية في الرواية كانت على هذه الشاكلة، تمهد للشخصية فتوحي بطبيعتها، فتأتي الأحداث لتثبت هذا الإيحاء، وهذه هي مهمة الوصف في الرواية الكلاسيكية - كما قلت آنفاً- الذي يصفه آلان روب جرييه: «بأنه ديكور عام يهدف إلى تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية»^{<؟>}

<؟>. نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة، ص(129).

المصادر والمراجع المعتمدة في هذه الدراسة

1. البحث عن معنى، د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ط 2.
2. جبرا إبراهيم جبرا: جولة معه في ذكراه السابعة» مقال: أ. أحمد دحبور، مجلة رؤية، شهرية فلسطينية، السنة الثانية، عدد 29، شباط 2006.
3. الصحوة، (الكتاب الأول)، د. محمد عصفور، صيف، 1978.
4. صيادون في شارع ضيق، جبرا إبراهيم جبرا، ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات دار الآداب، بيروت ط 3، 1988.
5. القدس العربي، 2017/7/27، اتجاهي إلى الترجمة من الشرق لم يكن إرادياً: عبد الوهاب المقالح: نقل أعمالنا بأيدينا إلى لغات أخرى إشكالية كبيرة. (نقلا عن موقع الصحيفة الإلكترونية: <http://www.alquds.co.uk/?p=760474>)
6. مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، عبد العالي بوطيب، مجلة فصول، شتاء 1993.
7. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، تحرير: سلمى الخضراء الجيوسي، مجلد (1) (الشعر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ط 1.
8. نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة .

«باط بوط»..

رؤى من صميم المجتمع الفلسطيني

اعتبرت د. سلمى الخضراء الجيوسي في كتابها «موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، رياض بيدس من أفضل كتاب القصة القصيرة في فلسطين المحتلة عام 1948، والكاتب من مواليد عام 1960. ولد في قرية شفا عمرو في الجليل، حيث أكمل تعليمه الابتدائي والثانوي، وقضى بيدس ثلاث سنوات يدرس التاريخ والفلسفة وتاريخ الفن في جامعة حيفا»².

صدرت قصة «باط بوط» عن مكتبة سمير الصفدي في الناصرة، وهي العمل السابع من مجموعة أعمال الكاتب القصصية، وتقع الرواية في «187» صفحة من القطع المتوسط، يتصدرها كلمة للكاتب بعنوان «شكر واجب»، يقدم فيها شكره لأصدقاء كثيرين، كان لهم فضل عليه في إتمام هذه الرواية، فقد أفادوه بملاحظات كثيرة حول الرواية، ومن تلك الملاحظات التي أشار عليه فيها أصدقاؤه عنوان الرواية التي غير اسمها من «الحب من أول نظرة إلى باط بوط على وزن راس روس لخليل السكاكيني»².

تقوم أعمال الكاتب رياض بيدس على النقد الاجتماعي بكل أبعاد ذلك المجتمع السياسية والثقافية وجوانب حياة الناس المعيشية، وفي هذه الرواية يعالج الكاتب جوانب مهمة من حياة الناس عبر مشاركة صديقه البوط هذا النقد، وما يلفت النظر حقيقة في هذه الرواية أن البوط وهو نوع من أنواع الأحذية «حذاء رياضي عادة» يشكل عصب الرواية، ويحمله الكاتب أبعاداً رمزية، فيتفق البوط والشخصية

<?>. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ج2، ص38.

<?>. ² باط بوط، ص5»، وكان هذا العنوان من اقتراح الكاتب أنطون شماس.

الرئيسية "فضل" في الرواية على كل القضايا المختلف عليها مع الآخرين، فيوجه لهم الكاتب نقدا لاذعا.

لقد عرض الكاتب في "باط بوط" كثيرا من القضايا الاجتماعية، ومنها ما قاله الكاتب "فلتأخذن بالحسبان أن المرأة التي حملت تسعة شهور كاملة وأنجبت ابنة ما رأت بأسا من أن تزوج ابنتها وهي في المهد، وذلك احتياطا للمستقبل واستماتما للفائدة"²، لعل هذه القضية معروفة في الأوساط الشعبية في فلسطين، وهي أن فلانة لفلان منذ الصغر، تحدث عنها كثير من الكآب، وهنا يتفق فضل والبوط على موقف واحد تجاه هذه القضية، "البوط يقول مضطربا: أكاد أتقياً مما أسمع، أرجوك كفى"².

وينتقد الكاتب تصرفات الناس الذين يوزعون التهم على الآخرين دون تحقيق وتحيص، يقول: "ولكم أن تتخيلوا عدد أولئك الذين يحملون سلال التهم ليوزعوها على الآخرين كما يوزعون باقات الورد وهم يتربصون بأمثالي"³، إن ذلكم وباء اجتماعي خطير يدمر العلاقات الاجتماعية، لا يمر عنه رياض بيدس دون أن يكون له فيه كلمة.

وعلى الرغم من أن الناس يعانون من إيقاع الحياة السريع، ويصور الكاتب لنا ذلك في الرواية، بجمل فعلية قصيرة ذات إيقاع سريع يدل على المقصود، إلا أن الناس فيما يُمنحون من وقت فراغ، يقضون تلك المنحة العظيمة "في الكلام الفارغ حول ما هبّ ودبّ أو بفصفاة البذر أو عن أحداث المنطقة اللاهبة"¹.

وغير بعيد عن مضمون الرواية وعنوانها يتحدث السارد عن بعض الأفكار والمعتقدات الشعبية فيما يخص الأحذية، فما زلنا نسمع من كبار السن عن ضرورة

<?>. الرواية، ص11.

<?>. السابق، نفسه

<?>. السابق، ص30

<?>. الرواية، ص32

عدم ترك الأحذية مقلوبة، لأن ذلك نذير شؤم عندهم، ترى رياض بيدس يتعرض لهذه المسألة، لذلك ترى (فضل) يتحدث عن ذلك قائلاً، وغير مصدق بالضرورة تلك المعتقدات: "وطلب مني بإلحاح ألا أنساه مقلوبا ذات يوم، فأينعت ذكريات رأسي عن الأحذية المقلوبة واسترجعت بعضها منها"².

ويتخذ الكاتب من الرواية مجالاً لتبصير الجماهير بضرورة التفكير بالواقع وتأمله، ولتستطيع تغييره أو التعايش معه على الأقل بعيداً عن عوامل التخدير التي تحاول إبعاد الناس عن التفكير بهذا الواقع، فالراوي الذي يسرد (فضل) علينا قصته في أحد الليالي لا يليي رغبة الجماهير في أن يحدثهم حكاية مسلية، بل أخذ يتحدث لهم عن الأبواب والتبوط حتى ملوا وناموا، ولكنه يوجه في نهاية الجلسة إلى الجماهير حديثه قائلاً: "ما رأيكم بخذاء المختار؟ قارنوا بين حذائه وأحذيتكم البالية أيها المجانين"³. لذلك تجد السارد يعلق على موقف الراوي قائلاً: "فأيهما أكثر جنونا: الراوي الطيب أم الحضور الذين تظاهروا بالفهم وهم ليسوا بفاهمين؟"⁴.

وأما في الثقافة والمثقفين فحدث ولا حرج، فقد تناول الكاتب العديد من المجالات الثقافية بالذم والنقد بدءاً من أصحاب الشهادات من المحامين والأطباء والمحاسبين، وتحول هؤلاء كما يقول: "إلى عناوين مستحبة"⁵، ولم يحظ المعلم بطبيعة الحال بذلك الشرف، ولذلك ترى السارد "فضل" يعلق ساخراً على هؤلاء بقوله: "فإن نظرات الأطباء والمحامين غير قصيرة أبداً، وإنما أقوى ما في هؤلاء الناس هو نظرتهم الطويلة التي بحاجة إلى تقصير"⁶.

وتشن الرواية حملة شديدة على المثقفين أو أنصاف المثقفين، وتصنفهم بأنهم "طريقة

<2>. الرواية، ص 90

<3>. الرواية، ص 94

<4>. نفسه

<5>. الرواية، ص 10

<6>. الرواية، ص 11

حنك“، فعندما جاء رتل من المثقفين ليسلموا على فضل بعد عودته من سفرته الباريسية كان يتوقع منهم حديثا مفيدا، وليكن عن بوطه مثلاً، ولكنهم تجاهلوا الحديث عن البوط إلى أشياء تافهة، فقد كان أول سؤال يطرحه عليه المثقفون هو “كيف الفرنسيات؟”>، وبعد أن يداور فضل بالحديث مبعدا المثقفين عن هذه الموضوعات التافهة، فإنه لم يفلح بجرهم لحديث مهم، لذلك بقوا على أحاديثهم التي لا تليق بمثقف من وجهة نظر فضل، فالحديث عن البوط والتبوط أحسن حالا من أحاديث المثقفين، وهنا تبرز المفارقة الساخرة الصارخة.

وإذا ما أخذ في الاعتبار أن رياض بيدس يسكن في بلدة تدعى شفا عمرو، وهي إحدى القرى العربية داخل الأراضي المحتلة عام 1948، فإنه يعرض في الرواية نقدا ساخرا عن أوضاع العرب تحت الاحتلال الإسرائيلي في الداخل الفلسطيني، وكيف تعاملهم “الدولة”، ففي حلهم وترحالهم يفتشون تفتيشا دقيقا، “رنت ضخمة المسؤول في أذني وقال: كل شي عرضة للشبهات ما دام معك، سواء كان بوطا أم حبة ملابس”>.

ويتعرض العرب للمضايقات، ويستدعون للتحقيق، وهم عرضة لذلك بمناسبة وغير مناسبة، فيهانون في مراكز التحقيق بالشتائم والضرب، ولا تتعامل معهم المؤسسة الأمنية الإسرائيلية إلا بسوء نية، وتأخذ هذه المسألة بعدا لا بأس به في الرواية، ففي هذا المشهد يصف فضل ما جرى معه صبيحة ذلك اليوم الذي استدعي فيه للتحقيق: “ولما وصلت مركز البوليس سألت عن المسؤول وتوجهت إليه. عرفت نفسي تعريفا دقيقا تاما. سألني المسؤول: كفاك تقديما وتعريفا بنفسك. ما نعرفه عنك يفوق خيالك. أرحنى من حكيك، وقل لي كيف تعرف بوطك”>، أترون

>?. الرواية، ص 118

>?. الرواية، ص 163

>?. الرواية، ص 132

كيف يستدعي فضل للتحقيق، إنه لأمر تافه حقا أن يستدعي للتحقيق شخص مجرد أنه فرح ببوط استقدمه معه من سفره، وكأن الكاتب يريد أن يقول إن هؤلاء القوم يريدون أن يفسدوا على المواطن العربي حياته وفرحه حتى بأبسط الأشياء.

كما ويذكرنا الكاتب بجرائم الصهيونية في حرب لبنان عام <?>1982، ويقول عن أبناء عمومته من اليهود أنهم "رفضوا حمامة السلام وغصن الزيتون" <?>، وعن معاناة السفر، يختصر فضل تلك المعاناة بجملة قصيرة "المطار مكان مرعب" <?>

ويعرج الكاتب على أوضاع السياسة في العالم العربي، فيتحدث عن حرب العراق، وما جلبته من ويلات الدمار على العراق وشعبه، "وَألم يكفنا شر السيد بوش في هجمته" الطيبة والودودة على العراق وإغراق بلد النخيل بشتى أصناف الأسلحة القديمة والجديدة؟ وحبذا لو تفرغ "الطيب" بوش وأعمل نظره الإنساني في أقدام العراقيين الصغار، وتأمل ما فعلته حوافر طائراته وطائرات الدول الغربية التقدمية المؤازرة على هدر الدم وإزهاق الأرواح" <?>

وفي كل تلك القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية، لم يحدث أن خالف البوط الشخصية الرئيسية في الرواية (فضل)، ولو مرة واحدة، وهذا يستدعي أن أقف قليلا حول دلالة البوط في الرواية.

لم يكن البوط مجرد حذاء تنتعله القدم، بل يأخذ أبعادا رمزية، فيغدو شخصية رئيسية تشارك (فضل) في الأحداث والتعليق عليها، ليكون البوط وفضل شخصية واحدة "مع أننا واحد، وما ما من شيء مقسوم بيننا سواء كُنا في السراء أو

<?>. الرواية، ص106

<?>. الرواية، ص161

<?>. الرواية، ص165

<?>. الرواية، ص19

الضراء“>، ويؤثر فضل بوطه على صديقتة الحيفاوية التي خيرت (فضل) بينها وبين البوط، فيختار فضل البوط عليها، فإذا كان فضل سيحارب من أجل أن يعامل البوط كما يجب!> فهل سيتخلى عنه لصالح صديقة، قد يجود الزمان عليه بغيرها؟ ولكنه في كل الأحوال لن يستطيع التخلي عن ذلك البوط، الذي وصفه في مواطن كثيرة من الرواية بالعزيز والمخلص والصادق.

ويدل البوط على فئة من الناس؛ إنهم الهامشيون والكادحون والناس الطيبون الذين امتازوا بالصدق والبعد عن النفاق الاجتماعي، فيتعرض البوط كما يتعرضون إلى التهميش والمضايقات وسوء التصرفات والمعاملة من فئات المجتمع، وخاصة الأغنياء البرجوازيين، فكان التبوط سلوكا اجتماعيا نقيضا لسلوك هؤلاء الناس، كما أنه يعني أن تسير إلى حيث شئت لا يمنعك أحد من ذلك، فيصبح التبوط رديفاً للحرية، ”أريد أن أسير كيفما وحيثما أشاء“>، ومن هنا جاء تعليق الكندرجي خلال حديثه مع فضل ”من يستطيع المشي في قفص؟“>.

وأخيرا لقد امتازت رواية ”باط بوط“ بجملة من الخصائص الأسلوبية، أظهرت تمكن الكاتب فعلا من الفن القصصي وأدواتها الفنية، وخاصة ما تمتاز به لغة الرواية من سخرية مرة، محيلا إلى رواية إميل حبيبي وروايته ”وقائع اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل“ والتراث العربي الزاخر بقصص السخرية والفكاهة، واعتماده الرمزية في التعبير عن الأفكار، فما قالته د. سلمى عن رياض بيدس في موسوعتها وبدأت فيه هذه المقالة تؤكد هذه الرواية، ولا يكفي المرء أن يقف عند هذه الرواية وقفة عجلي كهذه، بل إن فيها قضايا كثيرة تستحق المناقشة والتحليل، لأختم هذا المقال وفي النفس شيء من ”باط بوط“.

>?. الرواية، ص 29

>?. الرواية، ص 89

>?. الرواية، ص 80

>?. الرواية، ص 81

تقنيات الصنعة الروائية في رواية «الموتى لا ينتحرون»¹ لسامح خضر

تعرف الرواية أنها «متخيّل سردي». يستدعي طرفي المعادلة الروائية الموزعة ما بين القصة والخطاب، ومقوماتهما الفنية، لتقوم البنية السردية صانعة نفسها وحاملة رسائلها وقيمها التي تتغياها، وعليه ربما لا ينظر إلى الموضوع بوصفه مادة أولية لصنعة الرواية نظرة فنية خالصة دون تلك الصنعة وتقنياتها، فكأننا نعيش الحكايات ونزويها بفطرتنا، ولكن ثمة شخص بارئ الحكاية بطريقته الجمالية وأساليبه الفنية، ذلكم هو الروائي الذي يتشبه بتقنيات صنعته، ليقول ما نعرف بطريقة مدهشة، تجعلنا ننتبه إلى أننا لم نسمع بهذه الحكايات من قبل هذه الرواية أو تلك.

في هذه الوقفة سأحاول زعزعة يقين القراءة إلى فضاء من التفكيك، موضحاً البناء الروائي لرواية «الموتى لا ينتحرون» للروائي سامح خضر، فما هي معالم ذلك البناء الذي حمل موضوع «زنى المحارم»؟ موضوع قد يوصف عادة أنه من دائرة «المحظور» الحديث فيه، أو المسكوت عنه.

فهل كانت قصة «حياة» هي القصة الوحيدة في المجتمعات العربية، أو المجتمع الفلسطيني؟ إن الأمر مقلق حقاً أن يتحوّل الموضوع إلى ظاهرة روائية لأن ذلك يعني أنه أصبح ظاهرة اجتماعية، فقد زادت حالات العنف الجسدي والتحرش الجنسي ليس فقط من الأبعد والأصدقاء بل من الأقارب أيضاً. ولكن ما يعني القراءة هنا ليس البحث عن الأسباب الاجتماعية أو الاقتصادية التي تدفع إلى مثل هذه الظاهرة وإن بينت الرواية جانباً مهماً من هذا، بحكم البيئات الاجتماعية

¹ صدرت الرواية عن دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2016، وتقع في (168) صفحة من القطع المتوسط، وسبق أن صدر للكاتب رواية «يعدو بساق واحدة». وسامح خضر روائي فلسطيني من مواليد القاهرة لأب فلسطيني وأم مصرية، عام 1976، ويعمل مديراً لمتحف محمود درويش في مدينة رام الله.

القروية والتحكّم السلطوي للرجل المسيطر على العائلة، وما يستدعيه من تحكّم اقتصادي، مما يجعل المرأة ضحية اعتداء جنسي متكرّر عليها، وما يتبعه ذلك من مأس وآلام نفسية على الضحية قد تسبّب لها مرضاً نفسياً يستدعي العلاج النفسي الطويل، أو ربما قد تفكّر بالانتحار كما حدث مع «حياة»، ولكن وصول الضحية إلى حالة من الموت تجعلهم لا ينتحرون، ليموتوا مرتين.

في هذا الجزء من الرواية لا بدّ من أن يستعين الروائي بنظريات علم الاجتماع وبنظريات العلاج النفسي ليكون بمقدوره تحليل الظاهرة اجتماعياً والبحث في أسبابها وتأتجها، وكذلك لا بدّ له من أن يستعين بوسائل الطب النفسي وعلومه وأساليبه ليستطيع تقديم «متخيّل سردي» مقنع، وهذا ما لجأت إليه هذه الرواية، وحازت من المتن الروائي اهتماماً كبيراً، واعتنى فيها عناية متأنية، مبرزاً كلّ تلك التوجّسات والخواطر والتخوّفات التي تلاحق الضحية التي لا تريد أن تفضح نفسها أمام شخص غريب مرّة أخرى.

هذا مأزق موضوعي فني استطاعت البنية النصية تجاوزه عبر تقنية سردية، ابتعد فيها الروائي عن استخدام الأسلوب الشائع في القصة، فلم يرو عن الشخصيات، بل جعلها تروي قصتها بنفسها، ولم يكن دور الكاتب سوى مستمع جيد للضحايا، وهو يترك لهم حرية الحديث، والتعبير، سواء في ذلك «شروق» التي فقدت صغيرها ذات حادث غرق بحري، فعابت الله، ولم تطلب منه المغفرة، أو في حديث «حياة» عن مأساتها وروايتها من ألفها إلى يائها دون أيّ تدخل من الكاتب، وكذلك حكاية «إياد» ذلك المقاتل الفتحاوي الذي انتهى به المقام لاجئاً مجرداً من فلسطين وبنديته وأحلامه.

وفي هذه التقنية التي اتبعها الروائي في بناء النصّ السردّي نوع من التجريب القائم على احترام كينونة شخصياته، والتعامل معهم تعاملًا حرّاً، كأنه خلقهم، وترك لهم

حرية تقرير مصيرهم بأيديهم، وفي هذا ابتعاد واضح عن كلاسيكية البناء الروائي الذي كان يظهر فيه الروائي، غالباً، عليمًا متحكماً، يمارس سلطة أبوية على شخصياته، فلم يظهر السارد ككي المعرفة الذي يعلم عن شخصياته كل شاردة وواردة حتى ما تفكر فيه. لقد ماتت سلطة الإله الروائي في رواية «الموتى لا ينتحرون» لتحل محلها سلطة الذات المسؤولة عن تصرفاتها وتخلق أفعالها السردية بذاتها، محققة «ديمقراطية» من نوع ما، بالإضافة إلى أن هذا الشكل من البناء السردى المعتمد على السرد بضمير «أنا» يستدعيه ما يتطلبه الموضوع، فالشخصيات التي تحدثت عن نفسها، كانت تروي حكايتها وتعبر عن أوجاعها، وكأنها كانت تداوي نفسها بنفسها وهي تتحدث عن ذاتها لذاتها أو لغيرها عبر ثلاثية الأشخاص الثلاث الفاعلين (شروق وحياة وإياد) ومعهم الدكتورة كلوديا، الطيبية النفسية، وبذلك يجد الدارس نوعاً من التوافق بين الموضوع وحساسيته وبين طريقة الخطاب السردى.

لقد انعكست هذه «الديمقراطية» السردية أيضاً على الزمن في الرواية، الذي جاء مقطّعاً ومتداخلاً بين الماضي المستدعى بمرارة وبين حاضر متأرجح بين المرارة ونسيان الماضي واقتناص لحظة فرح، ثمّة تقطيع يتناسب والشخصيات التي أصابها العطب النفسى، فثمّة مشهد آتى يثير الوجد، فترتد الشخصية للحديث عما يناقضه أو يماثله في ماضيها، ولأنّ الرواية تحكمها شخصياتها وليس الروائي المتجبر العليم بكلّ شيء، لم يوجع بالأحداث المستقبلية، فكانت الأحداث تكشف عن نفسها دون أي إشارة سابقة، ليصل القارئ إلى حد الدهشة، ودائم الترقب للخطوة الآتية، لتصل إلى المفاجأة الصادمة التي كشفت عنها الرواية دفعة واحدة، وهي موت «سنا» التي وجدوها مقتولة عند البئر، هذا المصير الذي كان ينتظر «حياة» لو بقيت، لتصبح «سنا» هي المكلمة للسيناريو الآخر لبقاء حياة تحت رحمة الاغتصاب والعنف الجسدي المتكرر.

لقد بدأت الرواية غامضة مفتوحة على المجهول، مجهول «حياة» الضحية المطرودة من بيتها، وانتهت بصدمة الموت المفتوحة على تناسل الضحايا، وما دام أن المواضع الاجتماعية هي هي، وما زالت السلطة كما هي لن يتغير المجتمع، وسيظل المرض متفشياً ويحفر في النفس آلامه التي لا تنتهي.

«النزوح نحو القمر»^١ محاولة تفكيك البنية الروائية

نظرة عامة حول الرواية:

تدخل رواية «النزوح نحو القمر» للكاتب الفلسطيني المقدسي عيسى قواسمي ضمن ذلك الأدب السردي الذي يعالج الوضع الفلسطيني الملتبس بعد تسلم الكيان الفلسطيني الجديد المولود بعد أوصلو قيادة الشعب الفلسطيني، وصار يعرف دولياً باسم «السلطة الفلسطينية»، وتسجل الرواية انتقاداتها على ذلك الوضع الذي أتت به وفيه هذه السلطة، وما تقوم به من إجراءات على أرض الواقع، وأهمها مطاردة أصحاب الأفكار المضادة، والتلويح باعتقالهم، وربما هددتهم بأكثر من ذلك، وبالتالي تجد الرواية نفسها تدعم فكرة الاحتجاج على ذلك الوضع المريب، الذي لم يكن يشكل شيئاً ذا بال من طموحات الشعب الفلسطيني في الحرية والاستقلال. تنتصر الرواية لأمرين واضحين بجلاء في المتن الروائي، الأول أهمية الوعي على طبيعة الوضع السياسي والفكري والتنبه لخطورة المفاوضات، وبأنها ليست أكثر من خديعة إسرائيلية يمكن لها أن تمتد مئة عام كما جاء على لسان شامير، ويثبت هذا الموقف المتن الروائي.

وهذا يقتضي الأمر الثاني تلقائياً وهو العمل الدؤوب بجدّ ونشاط بنية صادقة من أجل الوطن والقضية، عمل مدروس الخطوات محسوب النتائج حتى لا تتم الخديعة وإحباط العمل، كما أن الرواية تنحاز إلى خط المقاومة حدّ المشاركة الفاعلة في

^١ صدرت الرواية في القدس عام 2010، (إصدار الكاتب نفسه)، وتقع في (239) صفحة من القطع المتوسط، يتقاسمها (24) فصلاً، وهي الرواية الثالثة من سلسلة روايات الكاتب، فقد أصدر قبلها روايتين هما همس الظلال، والشغف، وأصدر بعدها رواية (من الشاطئ البعيد). والكاتب عيسى قواسمي، من مواليد مدينة القدس عام 1962، ويركز في رواياته على القضية الفلسطينية بتشعباتها وتناقضاتها.

الأفعال الجماهيرية من المثقفين والمفكرين لأبناء المخيمات، وهنا يبرز دور المثقف الذي تجاوز الكلام إلى الفعل، سواء في العمل على المشاريع بعيدة المدى أم المشاركة الآنية في الأحداث اليومية، والعيش مع الناس عيشا طبيعيا لتلمس الألامهم وهمومهم.

تتوسل الرواية من أجل توصيل رسالتها إلى حدث روائي منضبط من خلال شخصية رئيسية تُدعى «سليم»، ومعه نفر قليل من الشخصيات، نسبيا، حسب الفن الروائي، فسليم هو مركز الرواية والفاعل الفكري / الفلسفي / السياسي فيها، ويبرز دوره النضالي مجموعة من شخص الظل بدءا من (كلوديا) وانتهاء بأحمد، مرورا بسامية وداليا، وتوفيق العوض ودرويش وأم وديع وعليّ ابن عم سليم. وينبثق الحدث الروائي من قلب فكرة الرجوع للوطن والعيش فيه، والعمل من أجله، والمصاعب والتوجسات والخيبات التي صاحبت ذلك، وتسير بجانب هذه الفكرة قصتا حب لسليم، الثانية ظل للأولى وانعكاس عنها، وثمة ربط بين (كلوديا) وسامية، ليس من جهة التخصص في علم اللغات وحسب، وإنما في طريقة التفكير والاستعداد للحب والتضحية في سبيل هذا الحب، لينتهي الحدث الروائي والقارئ معلق بين البينين وبين الوطن والأمل الذي سرى للحظة بين عيني سليم.

تفكيك البنية النصية للرواية:

لا شك في أن أي عمل من الأعمال الأدبية له شروطه ومواضعاته الفنية، ويختلف العمل الأدبي الروائي تحديدا عن الشعر مثلا بأنه عمل مخطط له ومدروس جيدا، ولا بد من أن يؤدي كل عنصر من العناصر المشكلة له دورا فنيا ومعنويا في خدمة الرواية وهدفها الذي خلقت من أجله، فلا شيء يأتي اعتباريا حتى أسماء

الشخصيات الروائية، والصدف المبررة للانتقال بالأحداث وتطورها. وفيما يأتي سأقف عند بعض القضايا في البنية النصّية للرواية لمناقشتها بشيء من التفصيل.

أولاً: الشخصيات

تعد الشخصيات في العمل الروائي ركناً أساسياً فيه، ليست مهمتها صنع الأحداث والحوار وحسب، ولكنها طريقة فنية مجازية للتعبير عن واقع الشخص المماثلة في واقع الحياة التي تعالج الرواية أمراضه وجنون ما فيه من أحداث. فما هي شخصيات «النزوح إلى القمر»؟ وكيف جاءت تلك الشخصيات في الرواية؟

سليم:

بدأت شخصية سليم شخصية غير واقعية منذ الصفحات الأولى من الرواية، فقد صورته بأنه «حاول قراءة جميع الكتب التي تتعلق بعلم الفلسفة والعلوم الاجتماعية الأخرى، ودرس أيضاً تاريخ الأمريكيتين، وتعمق بعادات ومفاهيم شعوبها»/ ص 8. أي شخص هذا الذي يحوز كل هذا العلم الموسوعي، وهو ما زال شاباً؟ عدا أن دلالة المقتطف السابق يبين عند التحليل الدقيق أنه شامل المعرفة بكل ألوانها، وهذا ما يجده الدارس عندما يادر سلم لمساعدة دالية للكتابة بحث متخصص في التاريخ القديم، وحديثه المسهب حول تاريخ تلك الدولة (انظر الفصل العاشر 85-98)، إن هذه الأسطورة للشخصية، بالمفهوم السليبي للأسطورة، تجعلها غير مقنعة وغير واقعية، وفيها من المبالغة الكثير.

يقدم سليم الفلسفة في حديثه دائماً، رجل عاش بين الكتب، لم يجرب الحياة

بطبيعتها وبناسها، يهيم بأفكاره، غير متصالح مع أحد، يريد كل شيء مثالياً، يعترض على زملائه عندما ظن أنهم يهينون العلم خلال احتفالههم، لم يفهم المرأة حق الفهم، ولم يفهم الحبّ، بدا متناقضاً مرات عديدة، وبالمقابل جادّ وفخور بنفسه، يحب العمل على ما آمن به من أفكار، ويستमित في الدفاع عنها. لم تحدّد له الرواية أيديولوجيا فكرية خاصة فيه، واكتفت بأنه واسع المعرفة والاطلاع على الثقافات والحضارات والفلسفة والتاريخ واللغة الإسبانية، التي يتقنها بحكم دراسته في تشيلي.

كلوديا:

امرأة من تشيلي تدرس علم اللغات، جميلة ذات مشاعر مرهفة ورومانسية، تحب (سليم)، وتدفعه لأن يمارس معها الجنس، وفي تلك اللحظة يكتشف بفعاليتها تلك كم كانت أفكاره الفلسفية هشة أمام ما منحته كلوديا من حرارة الحياة التي عطّلها فيه. وبينت الرواية أن لكلوديا تأثيرها في حياة سليم، وفي تأرجحه بين الوطن والرحيل والمرأة الأخرى.

سامية:

هي في الواقع الروائي امرأة تستظل بظل (كلوديا) وتتلبس لبوسها ظاهراً وباطناً، دائماً حضورها يذكر (سليم) بكلوديا، استطاعت أن تلفت انتباه سليم، ولكنها لم تكن أكثر سحراً من (كلوديا)، بقيت معلقة في خيال سليم ظلاً لكلوديا الضوء

صاحبة الإشارات الإلهية، كانت لوحدة، وقدمتها الرواية على أنها امرأة عاشقة متوهة تلاحق (سليم)، ولا تلتفت لكرامتها التي هدرها مرات طمعا في امتلاك سليم، وعلى الرغم من الصفعات التي وجهها لها إلا أنها لم تكن لترحل أو تعفّ، وهنا تخرج الرواية عن منطقيتها في رسم الشخصية، فالمرأة تحرص جدا على أن لا تُهين كرامتها حتى لمن أحبته، أما سامية فكانت فريدة في تحملها للإهانة، وهذه الفرادة في شخصيتها لم تحمل بعدا فنيا روائيا مؤثرا في الأحداث ليكون لهذا السلوك تبرير فني داخل السياق الروائي العام.

عليّ ومعه أحمد:

يمثلان السلطة، والأنانية والانتهازية، وما هما معنيان فيه أكثر ليس الوطن أو القيم، وإنما المصالح الفردية التي ظهرت أنها على حساب ما يؤمن به سليم، وبالتالي على حساب الوطن وقضاياه.

أبناء المخيمات (درويش، وتوفيق العوض، وأبو مجاهد):

ظهرت إيجابية هؤلاء الأشخاص الذين يمثلون الشريحة المتضررة من المفاوضات على اعتبار أن قضية اللاجئين غير مطروحة على جدول أعمال المفاوضات، وبالتالي اندفع هؤلاء للعمل مع سليم في مشروعه من أجل تأكيد حقوقهم التي لها يطمحون.

أم وديع صاحبة البيت:

تمثل شريحة من شرائح المجتمع، المتمثلة في النساء اللواتي فقدن أزواجهن ووقع على كاهلهن إعالة أبنائهن، يكافن من أجل ذلك، ولم تظهر كثيرا في الرواية، وإنما كانت شبعا لم تركز الرواية على شيء من محتها؛ لأن الرواية تجاوزتها كما تجاوزت غيرها للحديث في الفكرة وتفصيلاتها التي كان لها تشعبات فلسفية وفكرية وتنظيرية كثيرة.

وقفة مع «المرأة في الرواية»

تمثل العنصر النسائي، كما مرّ في الاستعراض السابق، مجموعة منهن (كلوديا، سامية، داليا، أم وديع)، ولم تكن المرأة في الرواية ذات حضور فعلي عضوي مؤثر في أحداث الرواية، فقد مثل حضورها، كحضور باقي الشخصيات، ديكورا فنيا للحديث عن الفكرة الأساسية لفكرة الكاتب السياسية التي يريد توصيلها، ولذلك كثيرا ما أقم السارد الأفكار الفلسفية والسياسية خلال الحوارات مع نساء الرواية، لتظهر المرأة أقل شأنًا من سليم ومن غيره من الشخصيات الأخرى، ولم تسند الرواية لأي شخصية نسائية دورا قياديا في الأحداث، وظلت تابعة للرجل في الحدث، لم تصنع الفكرة، ولم تشارك فيها، وظلت على النقيض مع الفعل الذكوري الروائي.

لقد بدت المرأة بوصفها أنثى لا تهتم إلا بالحب وتحقيق الممارسة العملية للحب، وكان حضورها كاملا في مشهدين كاملين في رسم الاتصال الجنسي، كان الأول مع كلوديا، والثاني مع وصيفتها، روائيا، سامية، أما ما عدا ذلك فقد بدت المرأة

في الرواية اتكالية، فقد اعتمدت على ذلك الرجل العبقرى الممتد الواسع في ثقافته لإنجاز مهمة بحثية (داليا). وتعتذر سامية عن العمل مع سليم في مشروعه، مع «أنه كان يعلم أن هذا العمل يفوق طاقتها وسيرهقها كأثنى»/ص140، والمرأة في الرواية هي المتولمة العاشقة الطالبة للرجل (كلوديا/ سامية) ولها فعل الإغراء والإفساد كما جاء على لسان سليم بعد كل حادثة من الحادثتين المشار إليهما سابقا. ويرى سليم أن المرأة تعيق عمل الرجل، فرفض إحضار كلوديا معه ابتداء، وصرح بأن «هذه المشاعر ربما ستكون عائقا أمام تحقيقه لأهدافه» ثم يضيف بعد قليل أيضا: «وتارة أخرى كانت تقنعه بأن المرأة في الغالب ما تكون النقيض أمام القدرات التي تحاول العمل»/ص139.

ثانيا: الصنعة الروائية

الرواية فن، ولذلك فهي صنعة، يحاول الكاتب التعبير بطريقة مؤثرة عبر حياة متخيلة لشخصياته الروائية عن أفكاره ومعتقداته، ويقوم هذا الفن على الانتقاء والاختيار والتوليف والمنطق، والمراقبة وتحريك الأحداث بخبرة وفنية بحيث لا يظهر أثر مباشر للكاتب في الرواية، فكأنه غير موجود، ومن هذا المنطلق أتحدث حول مجموعة من الظواهر في الصنعة الروائية كما ظهرت في «النزوح نحو القمر»:

- تدخل الكاتب في المتن الحكائي:

ينساق الكاتب وراء الأفكار المجردة وينسى الرواية وصنعتها، فتراه يعلل ويحكم،

ولا يكتفي بالسرد المحايد، فعلى الرغم من أن الكاتب اعتمد ضمير (هو) في السرد وما يتيح هذا الضمير من حرية في الحديث، إلا أن المتن الروائي يقع في مطبات التعليل والتفسير والحكم، وهما كم بعض الأمثلة:

* ص 13، يصف الكاتب الصراع بذلك الصراع الدامي، خلال حديث السارد عن حوارات سليم مع خوليو، (فكان سليم يحاول إيضاح أفكاره وسرد رؤيته لذلك الصراع الدامي).

* ص 30، (وكان يدرك وإلى أبعد الحدود أن هذا الشعور كان هناك أيضا عبر القارة الأمريكية الجنوبية كافة)، فهنا يسير الكاتب وراء ما يظنه من أفكار سياسية في التعاطف مع الشعب الفلسطيني عالميا.

* ص 96، يتحدث عن انهار داليا بالبحث، فتصف الرواية ذلك «لقد أذهلتها الدقة المتناهية للمعلومات الموثقة داخله، لقد اكتشفت من خلال البحث مدى معرفته وعلمه الواسع بالفلسفة»، فمن كانت دالية هذه حتى تحكم على البحث بهذه الطريقة، وهي طالبة الجامعة التي تنتظر المساعدة لولا أن الكاتب نسب لها بغير منطقية مبررة هذا الحكم؟

* ص 108، يسترسل في السرد ويحكم على المرأة بحكم غير سردي وغير منسوب لإحدى الشخصيات، فلنقرأ معا: «وقد تألمت كثيرا من صده لها» هنا تنتهي العبارة، ليتابع بعد علامة الترقيم (.). قائلا: «المرأة يمكن أن تغفر للرجل وأن تحبه أيضا، ولكنها لا تتحمل أن يصدّها أي إنسان كان».

* ص 138: يحاول الكاتب في المقتبس الآتي تبرير التدخل فيبدأ بمقدمة/ جملة لا تسعفه في التخلص من هذا التدخل الواضح «أجابها صوت خفي في أعماقها. أنت تحبينه وليس في ذلك تنازل عن كبريائك. مشاعرك غداء الروح، والحب لا يتوقف أمام تلك المفاهيم...»، إن هذا الصوت الخفي ما هو إلا استرسال الكاتب

لتبرير أفعال شخصياته، لتظهر بمظهر حسن.
وتشعر أحيانا بتعاطف الكاتب مع الشخصيات فيوزع خيره عليها، فعندما تحدث
عن تخرج سامية من الجامعة بتفوق، لم ينس صاحبها داليا، فقال بعد ذلك
«وكذلك الأمر بالنسبة لصديقتها داليا»/ص154.
وهناك شيء من ذلك ص142، في السطر الثامن، وص 144، السطر الثاني
والثالث، وص164، السطر الثاني، ص184، السطر السابع وما بعده فقرة كاملة
في تفسير حالة الشبق وتعليلها في وقت لا يصلح لها، ما أثر في منطقية الفكرة
وانسجامها مع البنية الروائية بشكل عام، ولهذا الحالة مثيلات أيضا، أكتفي بهذه
الأمثلة مع وجود غيرها هنا وهناك.

تناقض المقولات الفكرية:

ثمّة بعض التناقضات في المقولات التي تطرحها الرواية، وخاصة المقولات الفكرية/
الفلسفية، فقد ورد في ص33 هذا القول «لقد ميز الله الإنسان عن باقي المخلوقات
والكائنات بالفكر. وأثار له طرق المعرفة»، ثم ينفى بعد عدة أسطر تحقق العدل،
معللا ذلك «لأن الشر نقيض العدل والمساواة، والشر من صفات البشر»، إن هذا
التناقض الفكري الواضح لو وصل إلى درجة اليقين لبطل أي عمل وأصبح الإنسان
جبريا مسيرا لا مخيرا، ولا داعي للفلسفة أو العمل، وهنا تصاب الرواية إصابة بالغة
في انسجام أفكارها وتحريضها ضد الواقع المريب الذي يؤمن سليم بحتمية تغييره.
وفي لحظة وصال عابرة مع كلوديا، سرعان ما يتنازل سليم عن أفكاره الفلسفية
التي يصفها هي والكتب بالخدر، «اكتشف فجأة أن في الوجود ما هو أكثر وأعمق
تخديرا من الكتب والفلسفة...»/ص39

لقد تجاوز الأمر أبعد من ذلك عندما كفر سليم بأفكاره، وأخذ يرى بعيني نفسه نفسه «فأنا أشعر بأنني أسبب الألم لكل إنسان ألقاه. أنا نحس على البشرية،.....، أنت حورية لا ينبغي لها أن تنظر نحو وجهي، وأن تدوس فوق أرض قذارتي»/ ص118، فإذا يبقى من أثر للشخصية إذا كانت ترى نفسها بهذا الشكل المقيت، لاسيما وأن (سليم) هو عمدة الرواية، وهو فكرة ومشروع واتجاه، وليس مجرد شخصية ثانوية؟

ومن ناحية أخرى، فإن (سليم) يفكر بالفعل الأيروسي باعتباره جريمة «متسائلا كيف أمكنها إخراجها من فلسفته وأفكاره»/ ص43، فكيف يكون هذا الفعل خارج الفلسفة الإنسانية الكبرى، إن العلاقة الحميمة مع المرأة ليست مجرد حدث ميكانيكي شهواني في واقع أمره، فكيف إذا كان في سياق روائي فلسفي، فلا بد من أن يندمج في الفكرة الفلسفية ليكون جزءا منها، وهذا ما جعل المشهدين خارجين عن التوافق مع البنية الروائية، مع التسليم بحرارة السرد وإتقانه فيهما، فقد انساق السارد وراء تتبع اللحظتين بالتفصيل راسما ومبدعا، ولكنهما ظلا حدثين روائيين نافرين في البناء الروائي العام.

تلك تناقضات تصيب الرواية في العمق، مع وجود تناقضات أخرى أقل تأثيرا في البنية الروائية، من مثل قول السارد عن كلوديا ص32: «كانت بطبعها بعيدة عن الفلسفة والكتب لأنها كانت تدرس علم اللغات»، فأى مبرر منطقي لهذا الحكم في الاختلاف بين الحقلين؛ الفلسفة وعلم اللغات، وأنهما نقيضان؟!

ثالثا: لغة الرواية

غلبت اللغة البسيطة ذات المستوى الأول على لغة السرد والحوار، وإن كانت ترتفع

إلى لغة جميلة أحيانا ذات ظلال رومانسية، تتوازي مع الحدث وتسير في ركابه، وخاصة عندما يأخذ السارد في الحديث عن لحظات الحب، فقد كشفت تلك المواطن عن مقدرة الكاتب اجترار لغة مجنحة نابضة بالحياة تشد القارئ وتمتعه. ومن جانب آخر، فقد اشتملت الرواية على ظواهر سلبية كثيرة في لغتها وصياغة عباراتها، ومن هذه الظواهر:

1. الاسترسال في الحديث بجمل فائضة عن المتن الروائي ولا تقدم له دعامة أساسية، وفي الرواية الكثير من المواضع التي يمكن الإشارة إليها، فقد جاء في ص 14 وصف للنهر، فعلى الرغم من أن الوصف يقدم صورة جميلة للنهر، إلا أنه لم يوظف من أجل الحدث الروائي ولم يبين عليه شيء، وتجد كثيرا من الجمل الفائضة عن الحاجة الروائية في الصفحات (30، 56، 76، 87، 88، 98، 120، 126، 133)، وغير ذلك الكثير.

2. الأخطاء الإملائية والنحوية والصرفية وهي كثيرة، ويندرج فيها التوظيف غير السليم لحروف الجر، والأخطاء الطباعية.

3. التوظيف غير الدقيق لبعض المصطلحات والأفعال والمصادر. (النزوح/18، التازحين/120، جبلت/119، انفطر/102، التواجد/22، خصوبة الطفل/119).

4. يكثر السارد من أداتي الربط (لكن، ولذلك)، فتتكرر في الصفحة الواحدة في أحيان كثيرة عدة مرات.

موقع الرواية في المشهد الروائي الفلسطيني

وبعد، ما الذي تشكله الرواية في سياق المشهد الروائي الفلسطيني؟ وما هي القضايا

التي طرحتها لتكون رواية لها موقعها الخاص في هذا المعمار السردي؟
لقد طرحت الرواية أسئلة الراهن الفلسطيني الذي ما زال راهنا مترديا عابثا، فما هو
الوطن؟ وكيف يمكن للإنسان أن يحدده؟ هل هو مجرد بقعة جغرافية أم تاريخ أم
يكان سياسي؟ أم كل ذلك؟ وهل إذا غاب عنصر أو أكثر صرنا نفتش عن وطن
وفقدنا الشعور بالانتماء له، لنعيش الغربة الداخلية؟

كما تناولت قضية التغيير والمعوقات والإحباطات على أرض الواقع، وما هي الظروف
الدافعة للتغيير والعوامل المحفزة له، وركزت على قضية اللاجئين الفلسطينيين،
ونبهت لخطورة مآل المفاوضات على قضيتهم، فكانت رواية سياسية تفتح آفاقا نحو
ذلك الواقع، للتفكير فيه، وليس لمجرد التعريف به.

وتجاوزت الرواية الإرث الروائي والقضايا المطروحة في روايات الجيل الأول
(غسان كنفاني وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا)، وبنّت على مضمون ذلك
المجهود الروائي الكبير، وإن بقيت أدنى في المستوى الفني من تلك الروايات.
وهي من قبل ذلك وبعده رواية تصرّ على الأمل رغم أوجاع الحاضر المؤلمة،
وغصبا عما سلف من ملحوظات حول ذلك البناء السردي الذي له من المحاسن
الفنية ما يؤهله ليكون رواية ذات قيمة، وتستحق القراءة والتفكير بعمق في
مقولاتها الفكرية والفلسفية والسياسية.

سادية الاغتصاب في الكتابة عن «رام الله»* <?>

مع كل رواية جديدة لروائي جديد يقتحم الساحة الروائية الغاصة بالأسماء والروايات، أفكر ملياً بهذه الغواية الفاتنة المسماة «رواية». لماذا اللجوء إلى خدعة الفن الروائي ليقول الكاتب أفكاره؟ أهو التستر خلف هذه الاستعارة التي تحمي كاتبها من المساءلة القانونية والاجتماعية بدعوى أنه يكتب عالماً متخيلاً؟ ثمّة إشكاليات إذن في هذه الممارسة العلنية لفض الكثير من مُشْتَهيات الأفكار ومُشْتَهياتها، والحديث عنها، وكأنّ الكاتب يتخذ موقعا وسطا، مرتفعا ساميا، ليتحدث دون مواربة عن تلك المهزلة التي يقدر أنها ستكون بحجم كارثة كونية.

كلّ هذه الهواجس داخلني وأنا أقرأ رواية «المهزلة - وجوه رام الله الجديدة»* <?> للكاتب الشاب محمد جبعتي. لقد توارى الكاتب خلف قناع «الرواية» ليقدم شهادته الخاصة على مجتمع رام الله الحديث المفتون بالمال والسياسة والنساء والفساد والعلاقات غير المشروعة إلى حدّ الشذوذ الجنسي. فيصرّح الكاتب أنّ المهزلة تجسد «في كلّ شيء حولنا. سعينا وراء السلطة والمال والشهوة، والهوس بالشاشات والبدايات الرسمية، إنّنا نبتعد عن إنسانيتنا في كلّ يوم»/ص144، ولم يترك الكاتب

<?>. نشر المقال في صحيفة العرب اللندنية تحت عنوان «مدينة غريبة يسعى الجميع للارتقاء في أحضانها»، مع مقدمة المحرر الثقافي: «للمدينة أثر عميق في وعي الروائي، إذ يتفاعل معها معيشة وتذكرا وتخيلا، ولا يتعامل معها كحيز جغرافي فحسب، وإنما بخاصة كحيز إنساني؛ فعندما يصف الروائي المدينة، لا يفعل ذلك على طريقة الجغرافيين الذين ينقلون تفاصيل المكان بشكل حيادي، هنا يصبح المهم ليس ذكر اسم المدينة ولا ملامحها، بل تحضر تمثلاتها ودلالاتها في تداخل واضح بين الواقعي والمتخيّل، مع إبراز رؤية الكاتب وتوجهاته في رسم شخصياته وأحداثه».

<?>. صدرت الرواية عن المكتبة الشعبية (ناشرون)، نابلس، 2016، وتقع في (144) صفحة من القطع المتوسط، وهي باكورة أعمال الكاتب. ثم صدر للكاتب رواية أخرى بعنوان «رجل واحد لأكثر من موت»، عن دار الفارابي للتوزيع والنشر، بيروت، 2017. والجبعتي روائي شاب ولد عام 1993، في قرية كفر اللبد في محافظة طولكرم.

للقارئ شيئاً من تأويل أو تفسير لتوضيح وجوه المدينة الجديدة، فكما أنه فسّر مدلول «المهزلة»، فقد فسّر أيضاً مدلول هذه الوجوه، فحدّدها بقوله: «كم وجها لمدينتك يا ميرا؟ وجه للحب، وجه للحرية، وجه لسياسات البتر والاستغلال، وجه ماديّ طبقيّ»/ص137. ولم يكن ذلك فقط، بل وقع الكاتب في نغّ تفسير المواقف وتعليلها وشرح الحدث ومدلولاته الفكرية في مواطن كثيرة من المتن الحكائيّ، مما جعل البناء الروائيّ شكلاً خارجياً موهوماً، يسير بالقارئ نحو منعطفات شهادات يومية على ما يحدث في مجتمع المدينة الموصوفة في الرواية بمدينة «الأسود والقرميد الأحمر».

لعلّ التحوّلات القسريّة السريعة ذات الطابع السياسيّ والاقتصاديّ لمدينة رام الله، تغري الكثير من الكتاب ليكتبوا عن هذه المدينة «الزائفة» المنتفخة كالورم السرطانيّ وتحولها إلى عاصمة سياسيّة واقتصاديّة وثقافيّة للشعب الفلسطينيّ، ولم تكن «مهزلة» الجبعتي الوحيدة في ذلك، فهناك «رام الله الشّعاء» و«جريمة في رام الله» لعباد يحيى، ورواية إبراهيم جوهر «أهل الجبل»، ولم تسلم كثير من الروايات الصّادرة حديثاً من الحديث عن أجواء رام الله وما فيها من دنس المال ورجس السياسة، ويكفي أن أشير هنا إلى كتاب «حلم رام الله.. رحلة في قلب السّراب الفلسطينيّ» لبنجامين بارت، الذي كان له الأثر الكبير - ربما - في فتح فوهات محابر الكتاب ليكتبوا عن رام الله بهذا الشكل المهجائيّ التّشعريّ، ويفضحوا متناقضاتها الطّائرة التي استقرت وجها من وجوها، على الرغم من أنّها لم تكن المدينة الوحيدة التي تعاني مما تعاني منه هذه المدينة الضّحية، ولكنها ضحية مجرّمة وشرسة. وينبغي لي أن ألفت النظر هنا أيضاً إلى كتاب «رام الله التي هناك» للكاتب محمود شقير، الذي وقف مُضاداً لتلك الموجة في الكتابة عن مدينة رام الله، كونها مدينته الثانية التي يحبّها كما يحبّ القدس. ولعلّه الوحيد من بين الكتاب جميعاً

من حاول إنصافها وتقديم وجه حضاريّ لهذه المدينة الفلسطينية العريقة^{<?>*}. بهذا السياق من موجة الكتابة عن رام الله تأتي رواية «المهزلة» للجبعتي، لتمسّ مسأ فكرياً سردياً ما في هذه المدينة من فواحش، بدءاً من العلاقات الفردية والنزوع نحو ممارسة الحرية الشخصية إلى عالم السياسة والمال. إنها رواية الفكرة التي تتمسح بعناصر الفن الروائيّ لتقدم مواقف كاتبها، لذلك سيجد القارئ للرواية شكلاً غامماً للرواية، مع أنّ الرواية ليست ذات شكل واحد، فالشخصيات تسير بقدر كاتبها المحكوم بالفكرة المسبقة التي يودّ تجسيدها، فيقلّ الحوار بين الشخصيات وينتهي على عجل، ويقفز الزمن الروائيّ إلى الأمام، غير معتنٍ برسم التفاصيل الروائية، وتسيطر على السرد المناقشة الفكرية وتوضيح للحالات السياسية والاجتماعية والثقافية، ويكاد يندم الوصف الخارجيّ للأشياء والمكان والشخصيات، وترتفع نبرة البوح الذاتي، ليفرد لها الكاتب الفصل الثالث حيث يكتب «لؤي السيلواني» مجموعة من اليوميات معبراً عن حلمه المهزوم بفقدان زوجته «ميرا». فتبدو اللغة في هذا الجزء الملحق بالرواية لغة أخرى بطبيعتها دون أن تضيف جديداً للبنية الروائية سوى إعادة جزء من الأفكار الواردة في الفصلين السابقين.

ربّما لم يقدم هذا العمل ما هو جديد في عالم الرواية الفلسطينية، باعتبار أنّه لم يكن أولّ مرّات للبحث في وجوه رام الله الجديدة، ومع ذلك تعمق الرواية النظرة السلبية لهذه المدينة، هذه النظرة المفتعلة غير الحقيقية، فكلّ من رجمها وأفاض في هجائها مدينةً للفسق والإجرام والفساد، يسعى ليرتمي في حضنها ويمصّ حليبها. فلم تكن رام الله مدينة قاتلة، إنهم وحدهم من دفعها لتكون مومساً، إنهم ساديون في تعذيبها واغتصابها مرّة بعد مرّة في كلّ كتابة جديدة.

<?>. ينظر مقال «محمود شقير يواصل الحنين إلى مدينته الأولى، وينشر سيرة الذاتية»، فراس حج محمد، صحيفة العرب

اللندن، السبت 15/11/2014.

«كلام مريم»^١؟* واستنطاق الواقع

تستهدف رواية «كلام مريم» للكاتب محمود شقير^٢، فئة الفتيان والفتيات، وتبرز فيها شخصية مريم ابنة الخمسة عشر ربيعاً، لتكون شاهداً على واقع اجتماعي مهشم يغصّ بالألم الجارح في مستوياته الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية. وعلى الرغم من أن الرواية موجهة للفتيان والفتيات، ومن هم في عمر مريم، إلا أنها ناقشت جملة من القضايا التي يحفل بها الواقع الفلسطيني بتشابكاته المختلفة؛ فكان للسياسة والاعتقال والاحتلال بطقوسه اليومية حضور بارز، ولم تغفل الرواية عن أن تلمس بعض الجوانب من الوضع السياسي الفلسطيني الداخلي، وما يعانیه الناس جراء هذا الواقع، والجدل حول قضايا سياسية، لعل أبرزها عملية السلام الفلسطينية الإسرائيلية واتفاق أوسلو وما بعده، وحرمان الفلسطينيين من أبسط حقوقهم ومنعهم من حرية التنقل أو زيارة القدس الشريف.

وعلى الصعيد الاجتماعي برزت قضية المرأة، فطرحت الرواية، بأسلوب يتناسب ووضع الشخصيات الساردة، قضية النظرة إلى المرأة وحصارها بشتى العقليات، مما يستدعي مريم لأن تحاور جسدها عندما تجرأت وسبحت في الماء بملابس خاصة بالسباحة، وما أثاره سلوكها هذا من احتجاج من أخيها ومديرة المدرسة، وقد طال الحصار الاجتماعي للفتاة «مريم» بمنعها من إحصار روايات نجيب محفوظ للمدرسة بدعوى أن فيها كلاماً لا يليق يردُّ في هذه الكتب هنا وهناك.

وتعرض الرواية حالة من مواجهة المرأة لذلك الحصار، فتلجأ المرأة أحياناً إلى حلول

^١ صدرت الرواية عن جمعية الزيفونة لتنمية ثقافة الطفل، رام الله، 2013، في 86 صفحة، ويصاحبها مجموعة من

الرسومات بريشة مصطفى الخطيب.

^٢ محمود شقير روائي وقاص فلسطيني ولد في القدس، وله العديد من الروايات والأعمال القصصية في مجال القصة

القصيرة والقصيرة جداً، وقصص الأطفال.

غير مقبولة اجتماعيا، ولكنها تسجل موقفا رافضا لسلب إرادة المرأة وحقتها في الاقتران بمن تحبّ، وهنا تظهر أمراض اجتماعية أخرى، وأهمهما الإشاعات التي تضخمت حول هروب تلك المرأة.

ولكن لماذا هذا العنوان «كلام مريم»؟

تشكل الرواية من (43) مقطعا سرديا يتقاسم فيها الحديث السارد المفترض ومريم وصديقها في الفرقة المسرحية «كنعان»، وهناك مقطع غلب عليه الحوار بين مريم وكنعان ويرويهِ السارد المفترض، وهو المقطع رقم (17)، وشكل كلام مريم أغلبية في الرواية، إذ إنها تسرد (21) مقطعا، وتشكل هذه المقاطع وما طُرح فيها من أفكار عصب الرواية، إضافة إلى أن كلام كنعان والسارد يتمحور حول مريم أو ما تطرحه من مضامين أو ما تصنعه من أحداث؛ فريم وكلامها بؤرة الرواية ومحورها، إلا أن هناك موقفا ورد في الرواية قد يشعر المرء معه أنه هو المقصود بالعنوان «كلام مريم»، جاء في المقطع (11) عندما أخبر كنعان أنه يريد زيارة قريته (يالو)، التي هُجّر منها، فتقول له مريم:

«رافقتك السلامة في الذهاب وفي الإياب»، فيعلق كنعان على جملة مريم بقوله: «ذهبت إليها وكلمات مريم ترنّ في أذني. كم أحببتُ صوتها وهو يشكّل هذه الكلمات»، ويظلّ هذا الكلام، وهذا الصوت يتردد صدهاء في سمع كنعان وفكره، فيتذكر ذلك بعد عودته من تلك الزيارة، فيقول: «عدت وأنا أتذكر صوت مريم الرنّان» وتكشف الرواية في النهاية عن افتراق مريم وكنعان، ولم يعودا يلتقيان، وكأن افتراقهما شبيه بتلك الفرقة التي جعلت كنعان لا يرى قريته كما وجدها في الصور المحفوظة مع الأهل، فتبدلت ملامح المكان حتى ضاعت منه، كما ضاعت مريم، ولذلك ستظل مريم أمينة كنعان للقائها، وممارسة أحلام إنسانية بريئة معها، كذلك الشوق الذي ظل حاضرا في وعيه لقريته المدمرة (يالو)، أو زيارته لمدينة القدس.

النص الفوقي ودلالته الإشهارية في رواية مشهور البطران «السماء قريبة جدا»¹*

يشكل النص الفوقي لأي عمل أدبي عتبة مهمة للدخول إلى ذلك العمل، لما يحمله من وظائف تساعد العمل الأدبي على الانتشار، والإقبال عليه، إما بزيادة أعداد القراء أو بإعادة قراءة ذلك العمل، أو الدخول في عملية حراك أدبي ثقافي مع العمل، بقراءات جديدة قد تكون مغايرة لما تم تقديمه، وعليه، فإن مجموع النصوص الفوقية التي تدور في فلك العمل الأدبي تؤدي وظيفة «إشهارية» لذلك العمل، أو تشهيرية به.

ويتكون النص الفوقي عموماً من مجموع ما كتب عن العمل الأدبي من قراءات نقدية أو أخبار صحفية، أو حوارات مع الكاتب، أو مراسلاته الخاصة، أو تلك التعليقات أو المنشورات على صفحة الكاتب على مواقع التواصل الاجتماعي عموماً، ومنها الفيسبوك، بصفته أكثر تلك المواقع شهرة وحيوية، والندوات وحفلات الإشهار والتوقيع، وما سواها. والجدير بالذكر أن النص الفوقي نص متطور ومنفتح وقابل للتعدد، كلها نشر عن العمل الأدبي خبر أو دراسة أو تم عقد ندوات للمناقشة والتعريف والترويج لذلك العمل.

وفيما يخص رواية «السماء قريبة جدا» فقد كانت النصوص الفوقية المتعلقة بها متعددة، فقد كتب عن الرواية أخبار صحفية، نشرت في عدة مواقع إلكترونية وصحف، وتناولها كثير من الكتاب في قراءات، تراوحت بين النقدية والانطباعية، كما أشار إليها الكاتب في حوار صحفي، ونشر على صفحته في الفيسبوك ما بدا أنه

¹<?>. صدرت الرواية عن دار فضاءات للنشر، عام 2015، ومشهور البطران أكاديمي وروائي، له مجموعة من المؤلفات والأبحاث التربوية والأدبية، فقد أصدر من قبل ثلاث روايات وهي «آخر الحصون المنهارة» و«وجوه في درب الآلام» و«المنبوذ»، وأصدر عام 2016 مجموعة قصصية بعنوان «أوهام أوغست اللطيفة».

رسالة خاصة من صديق، كما أنه نشر غلاف الرواية مرتين على صفحته في تاريخين متباعدين، ويندرج كذلك في النص الفوقي ما تم نشره من مقطع من الرواية في أحد المواقع الإلكترونية، بعد صدور الرواية. فكيف جاءت هذه النصوص الفوقية؟ وما هي دلالاتها الإشهارية وأهميتها؟ هذا ما سأحاول الحديث عنه فيما يأتي:

أولاً- الأخبار الصحفية:

يعد الخبر الصحفي نصاً فوقياً ذا دلالة إشهارية مهمة لأي عمل أدبي، وهو بمثابة إعلان عن ولادة ذلك العمل رسمياً، ويدفع القراء إلى البحث عن ذلك العمل وقراءته، ويستدرج النقاد إلى ساحته لتقييمه أو تقديم دراسات حوله، ومعرفة مدى اتصاله بتجربة الكاتب الأدبية عموماً.

تناولت الأخبار الصحفية المنشورة عن رواية «السماء قريبة جداً»، اسمها، ودار النشر، وعدد صفحاتها، وعرّفت بفكرتها الأساسية، وحدودها الزمانية والمكانية، وبعضها عرّف بالكاتب وإصدارته السابقة، كما أشار خبر من تلك الأخبار إلى تقنيات السرد والمعارف التي استندت إليها. وأشار خبر واحد فقط إلى لوحة الغلافة وصاحبها.

وتنبغي الإشارة إلى أن تلك الأخبار الصحفية الموجزة أو المطولة قد استندت إلى خبر موسع واحد، اكتفت بعض المواقع بنشر بعضه بعد تحريره. وصاحب الخبر كذلك نشر صورة لغلاف الرواية.

ثانياً: الحوار الصحفي:

يساهم الحوار الصحفي بتعريف القراء بالكاتب وأعماله عموماً، ضمن محورية مقصودة، وهو بذلك يكون أشمل في وظيفته الإشهارية، إذ لا يقتصر في الغالب على عمل أدبي محدد، وإن كان هناك هدف خاص للحوار. وفي الحوار الصحفي المنشور مع الكاتب مشهور البطران، لا يلحظ الدارس أية محورية مقصودة تدور حول رواية «السماء قريبة جداً»، فقد احتل الحوار صفحة كاملة من صحيفة «الرأي الحر»، وتم بعد صدور الرواية بنحو عشرة أشهر تقريباً؛ إذ نشر بتاريخ: 18-3-2016، ويتألف من سبعة أسئلة، ولم يخصص المحاور، الذي بقي مجهولاً، أي سؤال من تلك الأسئلة للرواية التي نشرت صورة غلافها مع الحوار، وما لذلك من دلالة إشهارية، ولكن الكاتب المحاور أتى على ذكر الرواية خلال إجابته عن السؤال السادس وهو «هل ساهم النقد الأدبي بما فيه الكفاية في توجيه خياراتك اللاحقة في الكتابة؟»

يرى الكاتب خلال إجابته عن السؤال السابق ذكره أنّ رواية «السماء قريبة جداً» ومعها روايته السابقة «آخر الحصون المنهارة» قد «حظيتا باهتمام كبير من جمهور القراء، وباهتمام أقل من النقاد»، ويستطرد الكاتب في الإجابة فيذكر ثلاثة من النقاد الذين اهتموا بالروائيتين فكتبوا عنهما، وفي إجابة الكاتب نوع من الإشهار الخفي، إذ إنه يشير وينص على ذكر نقاد معروفين، ولهم حضورهم النقدي والأدبي، وغض الطرف عن آخرين ربما رآهم أقل في المستوى النقدي الذي يرضيه.

كما يرى الكاتب أن رواية «السماء قريبة جداً» بالتحديد، أكثر حظاً سواء في القراءة أم في الدراسات المقدمة حولها، ويرجع ذلك الفضل إلى مواقع التواصل

الاجتماعي، وخاصة الفيسبوك الذي أتاح وصول الرواية إلى عدد كبير من القراء في فلسطين والأقطار العربية، ولكن الكاتب يسم تلك القراءات بأنها انطباعية، ولا تعتمد منهجية نقدية محددة.

ثالثاً- القراءات النقدية:

لا شك في أن القراءات حول أي عمل أدبي تساعد في شهرته وانتشاره، وتحقق أهم تلك الوظائف التي يسعى النص الفوقي لتحقيقها وهي الوظيفة «الإشهارية»، على الرغم من أن بعض القراءات النقدية قد تساهم في التشهير بالعمل الأدبي، ومع ذلك، فإن تلك القراءات التشهيرية، كما يرى بعض النقاد قد تساهم أيضا في تحقيق الوظيفة الإشهارية، وتدفع النقاد والقراء إلى الحصول على العمل الأدبي لتتحقق من مدى مصداقية تلك القراءات وموضوعيتها.

تناول ثمانية من الكتاب رواية «السماء قريبة جدا»، ولعل بعض تلك القراءات ما هي إلا انطباعات عامة، تغرق في المديح والتبجيل، وتسيطر عليها اللغة الإنشائية، وتبين أثر الرواية وتأثيرها في نفس صاحب القراءة، كما ظهر ذلك جليا في تلك القراءة الانطباعية القصيرة للأستاذة مجد حلبي، أو جمعت ما بين الذاتية والموضوعية مع شيء من التحليل غير المعمق، كما في قراءة أشرف البطران، وقراءة فتحي مرزوقي.

أما القراءات الخمس الأخرى فقد كانت أكثر قربا من النقد، مع الإشارة إلى أن أصحابها لم يتخلصوا تماما من البعد الذاتي، فتسللت بين ثنايا الحديث بعض عبارات المدح غير المبالغ فيه، ولم يتخلص أيضا قراءاتهم من بعض الأحكام الانطباعية أو التقييمية العامة، مما يجعلها تؤدي وظيفتها الإشهارية للرواية بشيء من الموضوعية،

وتقرب الرواية أكثر للقراء بشكل عام. أشارت الكاتبة مرمر عمر القاسم إلى تقنيات السرد في الرواية وتوظيفها «للمذكرات والرسائل الشخصية، والذاكرة الشفوية، والصّور العائلية»، وما استندت إليه الرواية من حقول معرفية كـ «الأنثروبولوجيا التاريخية، والتاريخ العقلي الثقافي والاجتماعي»، مع بعد تحليلي للرواية وشخصياتها وبنيتها الروائية ومقولاتها الفكرية والسياسية، وقد اشتركت في ذلك مع كل القراءات النقدية الأخرى، وخاصة قراءة الكاتب عزيز العصا والكاتب سعيد مضية، مع أن كلا الكاتبين قد استفاض في التحليل النصي للرواية، كاشفين عن أبعادها السياسية واشتباكاتهما الفكرية. وأما قراءة الكاتب عزيز العصا فقد أبرزت دور المرأة في الرواية، فتوقف عند كل الشخصيات الروائية، محللاً كل شخصية من تلك الشخصيات ودورها الروائي والواقعي، في حين اكتفى الكاتب سعيد مضية بإبراز دور نبيلة كشخصية نسائية لها علاقة باثنين من شخصيات الرواية زيدون وابنه عزت.

وتوقفت نداء يونس في قراءتها عند تحليل سلوك الثورة والثائرين، وارتكاب الثورة لعدة أخطاء، فقد رأت أن الرواية كشفت عما تعانيه الثورة من اختراق أو سهولة في اختراقها. وأما قراءة فراس حج محمد فقد تحورت حول تحليل سلوك الشخصية الرئيسية زيدون ومن بعده عزت ورأى أنها تتمحور حول «البطولة الفردية». ويلاحظ أن بعض تلك القراءات كُتبت ونشرت قبل أن تصدر الرواية، وفي هذا تعزيز للوظيفة الإشهارية لتلك القراءات، والترويج للرواية.

رابعاً- منشورات صفحة الكاتب على الفيسبوك:

غدت صفحة الفيسبوك أشبه بالصحيفة المتجددة، وخاصة للكاتب، فيها ينشر

أفكاره، وإنجازاته، كما غدت وسيلة فعالة للإعلان عن النشاطات الثقافية، وحشد الجمهور، واستطلاع الآراء، ومواكبة الأحداث أولاً بأول، وهي بذلك تحقق للكاتب شهرة وجماهيرية يسعى إليها. ويعد ما ينشر على صفحة الفيسبوك إشهارياً بشكل مطلق، وتتخذ صفحة الفيسبوك أهمية مضاعفة، في أنها تحقق التواصلية الآنية والمباشرة مع القراء، وتجعل الكاتب قريباً من قرائه يحاورونه ويتبادلون معه الأفكار لحظة نشرها.

ولأن صفحة الفيسبوك تحقق كل تلك الأهداف فقد نشر الكاتب مشهور البطران على صفحته في الفيسبوك غلاف الرواية مرتين في تاريخين متباعدين، معلناً عن قرب صدور روايته الجديدة، كما أنه أعلن للقراء عن وصول الرواية من عمان إلى حيث يمكن الحصول عليها. كما نشر الكاتب على صفحته نصاً يشير إلى أنه رسالة، ويحمل بعداً إشهارياً واضحاً، ففحوى الرسالة التي أتته من ألمانيا من صديقه المغترب تفيض بالمدح؛ فالرواية «أجمل ما قرأ» ذلك الصديق، وبأنها «صيغت بحنكة روائية غاية في الروعة والجمال»، وأما لغتها كما قالت الرسالة فـ «منسوجة بكل أناقة وحرافية».

لعل مثل هذه اللغة التبجيلية الممجدة للرواية - أو هكذا فكر الكاتب البطران - قد تساهم في إشهار الرواية والإقبال عليها، قراءة ونقداً.

خامساً: نشر مقطع من الرواية مستقلاً

يلجأ بعض الكتاب إلى نشر مقتطفات من أعمالهم الصادرة حديثاً، أو التي ستصدر، رغبة منهم في تعريف القراء بقرب صدور ذلك العمل، مع ما تحمل تلك المقتطفات من أبعاد إغوائية تدفع القارئ للمتابعة، وإن كان معنياً أكثر،

وخاصة النقاد، للوصول إلى العمل الأدبي حال صدوره، وتقديم قراءات حوله أو الإعلان عنه أو إجراء حوار مع الكاتب أو ما شاكل، وهذه ظاهرة معروفة عند الناشرين الذين يريدون ترويح العمل الأدبي، طمعا في تسويقه، ليحققوا أرباحا مادية بالدرجة الأولى.

ومن ذلك ما حدث مع رواية «السماء قريبة جدا»، إذ قام موقع «ثقافات» الإلكتروني بنشر جزء كبير من الفصل الخامس والعشرين من الرواية، وهو الفصل قبل الأخير، ويشكل الجزء المنشور إلكترونيا ما مجموعة عشر صفحات من الرواية (205-214). فلماذا كان هذا الجزء بالذات هو المنتقى لينشر إلكترونيا،

مع الإعلان عن أنه فصل من رواية «السماء قريبة جدا» والصادرة حديثا؟ إن هذا النشر لهذا المقطع من الرواية لا يخرج عما أشرت إليه سابقا من الدعاية والإشهار للرواية، مع ما يتحدث عنه المقطع المنشور من مشهد استدراج ضابط المخبرات الإسرائيلي ضمن خطة وضعها زيدون وابنه عزت، وأفضت إلى مقتل الضابط وتشرد عزت، لعل الناشر اختار هذا المقطع بالذات لما له من دلالة على أفكار الرواية التي تؤكد ضمن أحداثها جميعا مبدأ المقاومة والتضحية، كما أن المقطع فيه من الدرامية والحيوية السردية ما قد يغري القراء بالبحث عن الرواية وقراءتها. وبهذا تكون الرواية قد أنتجت نصوصا فوقية متعددة، ومتداخلة، أسهمت بدرجة كبيرة في التعريف بالرواية والروائي، وحققت شيئا مما أرادته من الانتشار والإشهار، مع ملاحظة أن تلك النصوص الفوقية التي تحدثت عنها سابقا، وخاصة القراءات، لم تكن تشهيرية، واقتصرت على وظيفة الإشهار والتعريف بالرواية وأحداثها وشخصياتها.

وفيما يأتي سأثبت بعضا من تلك النصوص الفوقية، مقالة، وخبرا صحفيا حول صدور الرواية، وأثبت في الملحق الخاص بالتقارير الصحفية تقريرا حول ندوة

عقدت لمناقشة الرواية، ولم تخرج الندوة ووقائعها والقراءات المقدمة فيها عن أن تعزز الهدف الإشهاري الذي تسعى إليه النصوص الفوقية إذ تدفع القارئ/ الحاضر مباشرة لاقتناء الرواية لقراءتها والتحاور مع أفكارها، وربما تولد عن ذلك نصوص فوقية أخرى، لتنتشر على مواقع التواصل الاجتماعي غالباً.

ولعل أكثر ما يلفت النظر تحديداً في مثل هذه الندوات وحفلات التوقيع هو الترويج للكتاب والكتاب بنشر صور مع الكاتب والكتاب بعد الانتهاء من النشاط الثقافي، لاسيما إن كان الكاتب ذا حظ من الشهرة، وغالباً ما يكون هؤلاء الكتاب ودودين، وهم يلتقطون الصور مع جمهور القراء من أصدقائهم أو ناشئين يطمحون أن يكونوا كتاباً يوماً ما، لا يمانعون من أن يتم ذلك لمعرفة أن ذلك سيساهم في عملية الإشهار للكاتب والعمل الأدبي على السواء، مما يعني توسيع سلطة الكاتب المعرفية وزيادة عدد قراءه ومعارفه.

كيف تستطيع إنبات الأمل؟

رواية «السماة قريبة جدا» نموذجاً

على امتداد المتن الروائي الحافل بتجليات البطولة الثورية لزيدون الرفاعي، تنبت كثير من الأوجاع والآلام، كما تنبت الكثير من شجيرات الأمل الدائمة الخضرة والعبق في ظل ما تجمع على البطل ورفاقه من حصار السجن والخوف والتشرد وملاحقة الموت والدفاع المستميت عن الحلم الخاص الممزوج بأحلام ثورية رومانسية طافحة بالقوة والعناد، والمعاباً بكل جبروت الروح المقاومة!

حكاية البطولة الفردية التي تذكر بتلك البطولات العربية المقترنة بشخصيات أحادية التفكير وعظيمة التأثير، ليتحول الفرد إلى مركز صراع وبؤرة قضية عادلة تعالج أحلامها وأفكارها بمنطق الثائر غير المعترف بالهزيمة الذي يدخر ورقته الأخيرة ليلعب فيها على جسد واقع هشمته الأحقاد القبلية والتسلط والجبروت الحي المتوالد لدولة الجسم المصطنع في محيط تاريخي لا يعترف بها لتبدو وكأنها نبت شيطاني يعادي الزهرة والبيت كما يعادي الحرية والإنسانية على اختلاف مشاربها الفكرية وانتماءاتها البشرية. تلکم هي حكاية شخصيات رواية «السماة قريبة جدا» للكاتب الفلسطيني مشهور البطران، شخصيات تمتعت ببطولاتها الخاصة، وتمنطقت بأفكارها النابعة من قناعاتها الشخصية المتفردة لتصنع معا موجبا من القناعات المتآلفة في نسيج روائي محکم وشهي، متسلسل وعذب على الرغم من أوجاعه القاتلة.

من بين أفكار تلك الشخصيات ينبت الأمل حادا أيضا وقويا يقف جنبا إلى جنب مع الأمل الكبير، وكأنه التحدي الذي سيقهر الموت نفسه، هكذا بدت أفكار الدكتور جورج سالم وإبراهيم نصري وأمل صادق العجمي ونبيلة زوجة زيدون،

وهكذا تبلوت أفكار عزت زيدون الرفاعي، وحتى يوخانان كمحي، بدت شاخصة متحدية جذور العداوة القومية بإنسانية المثقف الواعي الذي يفكر على بصيرة، ويعمل ويؤدي واجبه بكل ثقة.

لقد كانت أسلحة الأمل قوية وباترة حد التصفية الجسدية، تمثلت في موت زيدون على يد الحقد العائلي، واستشهد حكيم الثورة الدكتور عزيز، وتمت تصفية ناجي عياد وتم هدم البيت وتهشيم الورود الزاهية، وفقدت أمل بصرها المحدود الخارجي، وتشرد عزت ابن زيدون بفعل التنسيق الأمني، ومع كل تلك الأسلحة كانت ثمة أسلحة أشد فتكا تجعل أسلحة الأمل محتملة، وربما منزوعة الموت فلأمل أسلحته كذلك، متمثلة في عدم التسليم للهزيمة المعنوية في المقاومة؛ المقامة المسلحة، والمقاومة بالعمل ودراسة التاريخ وقراءته، ومناضلة الآخر وحواره بلغة عصرية، والمقاومة بالحب العظيم والتضحية من ميليا عطا الله، والتجرد للبصيرة الثاقبة والنظر بعمق حتى وإن فقدت حاسة البصر الرائي، فنحن أحيانا لا نحتاج إلا لبصيرة متعمقة ترى الأشياء على حقيقتها، فثمة رؤيا خارجية خادعة، هكذا تتحول أمل ببصيرتها بعد أن فقدت بصرها جراء حقد قومي احتلالي بغيض، يصرّ على اجتراح العبث!

لقد نبت الأمل في الرواية جميلا كالورود المتفتحة على جنبات الطريق صوب بيت زيدون في قمة جبل العلاللي، نبت في قهر الأسير للسجن، فعاش الأمل قراءة وفلسفة وكتابة واستعدادا دائما للحرية التي تنفتح كوتها في أية لحظة، ونبت في تلك اللحظة الحزينة التي رأت فيها نبيلة التي سترحل عن بيت أثنته بعمرها وصبرها وكل مدخراتها «عصفورة وحيدة تبني عشها في سياج الورد»، سينبت عالميا بصناعة فلسطينية حضارية ببصمة الثنائي أحمد وسمية، ففي الوقت الذي تنتشر الأرض دم أبيهما زيدون الرفاعي، وتشتع البرية من تشرد أخيهما عزت، يستعدان ليبشرا

«بميلاد أسلوب جديد وعظيم في الرقص المعاصر» قوامه قامتان ممشوقتان متعانتان مع سمفونية ألفتها الحساسين الأليفة.

ستكون «السماة قريبة جدا» فعلا، والأمل أقرب ما يكون في فكر أمل العجمي ذات البصيرة الحادة، والتي صار بوسعها أن تلمس السماء بيديها ولا تحتاج سوى لعدة سلاالم خشبية.

لقد نبت الأمل في نهاية كل مرحلة من مراحل الرواية، فكلمها ادلهمت الغيوم واسودت موشكة على إمطار الواقع بالدم والموت، نبت الأنهار وفاض مطرناعم شهي من بين خلايا الروح قبل خلايا الجسد، وتعرّت الحقيقة كاملة دون مواربة أو كناية أو بلاغة غير منطقية، هكذا بدا الوعي الجمعي الراض لرزق الهلالي الذي نبذه قومه والمقربون منه، لينحاز إلى الأعداء منكسرا حسيرا ذليلا، لا تقوم له ساق ولا يستعمره سوى الجنون والوحدة القاتلة.

هكذا تصبح هذه الرواية المفعمة بالحب والحنين والأمل رواية الجزاءات العادلة والأثمان المجزية، فمن طلب الحساء لم يغله المهر، رواية الواقع بكل ما فيه من إخلالات سياسية عقيمة، تحكمها بلادة المرحلة من وهم سلام لا يقف على حيله إلا ويخر صريعا؛ لأنه سلام سياسي استعماري، لم يعد كونه «رضوخاً من طرف ضعيف لطرف آخر أقوى منه».

”السماء قريبة جدا“ رواية مشهور البطران الجديدة <?>*

بعد انقطاع عن العمل الأدبي ما يقارب عشر سنوات يصدر الروائي الفلسطيني مشهور البطران روايته الجديدة ”السماء قريبة جدا“، وتقع الرواية في (223) صفحة من القطع المتوسط، وصدرت عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في الأردن. تناقش الرواية جوانب مهمة من حياة الشعب الفلسطيني عبر سرد أحداث لأبطال واقعيين، عاشوا تجارب سياسية مع المحتل الصهيوني سواء أكانوا مشردين أم في السجون أم شهداء، وصولاً إلى الاتفاقيات السياسية وما تبعها من أحداث أو تطورات سياسية لا يراها الكاتب إيجابية.

ويعود الزمن الروائي إلى عام 1967، لتتابع الأحداث حتى عام 1999 وما بعدها من أحداث ما زلنا نرى آثارها ماثلة حتى اليوم، ويوظف الكاتب الكثير من تقنيات السرد من مثل المذكرات والرسائل الشخصية، والذاكرة الشفوية، والصّور العائلية، فهو يبحث في ممارسة البشر اليومية لحياتهم وصولاً إلى قراءة ملامحهم التاريخية التي تتدرج في السياق الزمني العام، وتلتقي من هذه الناحية مع فروع معرفية مجاورة مثل الأنثروبولوجيا التاريخية، والتاريخ العقلي الثقافي والاجتماعي. وعلى الرغم من كل تلك التفاصيل المريرة إلا أن السماء ستبقى قريبة جدا في نظر الروائي البطران، بآفاق أمل مفتوحة للتغيير المطموح به في الزمن القادم ما دام أن الشعب يمتلك القوة والإرادة والعزيمة المتجسدة في شخصياته الروائية المستعدة للتضحية من أجل القضية الفلسطينية.

ويذكر أن المؤلف مشهور البطران أكاديمي وروائي وله مجموعة من المؤلفات والأبحاث

<?>. * نشر الخبر في عدوة مواقع إلكترونية، وصحف عربية، واتخذ صيغا متعددة، حذفاً وتعديلاً.

التربوية والأدبية، فقد أصدر من قبل ثلاث روايات وهي «آخر الحصون المنهارة»
و«وجوه في درب الآلام» و«المنبوذ».

الانتقام من الفكرة سلوك تحويضي في رواية الخنفشاري

تحفل رواية «الخنفشاري»^{><*} للروائي الفلسطيني نافذ الرفاعي بصراع أفكار المجتمع المتشابكة، اجتماعيا وسياسيا وفكريا، وتساؤل ذلك الوعي الاجتماعي النازح في القاع، ذلك الوعي الذي لم تغيره حركة التاريخ المتلاحقة، فكأننا ما زلنا نعيش في الماضي وتفسيره، وننتظر مستقبلا واهما، وحاضرا مغيبا غير موجود، ضمن هذه المعادلة من الوعي الإنساني تحاول البنية الروائية تقديم مجازها الابتكاري لتقدم وجهة نظر شخصياتها المهووسة حد التطرف بكل فكرة تقتنع فيها، وتتمترس وراء قناعاتها، حتى وإن كانت موهومة أو مضللة أو ذات وعي مزيف.

يختار الكاتب شكلا فنيا مقطعا لروايته، معتمدا على التداخل الحكائي في رسم معالم شخصياته، وعلى الرغم من أنه قد اهتم بإبراز بعض السمات الخارجية لبعض الشخصيات إلا أنه لم يكن معنيا بتلك الصورة الخارجية إلا بذلك القدر الذي يبرز تناقض السلوك أو تبياناه على وجه هو يريده أن يكون صارخا ودالا دلالة واضحة. تتكئ الرواية في مقولاتها الفنية والموضوعية على كومة من رماد الأفكار الميتة أو شبه الميتة، ليس من أجل بث الحياة فيها وإقناعنا بها، بل ربما من أجل أثر تلك الأفكار التي ماتت أو كادت ولم تستطع إنتاج مجتمع حيوي متقدم، يحل إشكالياته الثقافية والسياسية، فضلا عن مشكلته الاجتماعية أو بنيته الفكرية التي ما زالت ماضوية إلى حد الاغتراب. هنا تبرز شخصية «الخنفشاري» ذلك البطل الروائي والواقعي نتاج عملية الاغتراب بأشكالها كافة، فتتجسد فيه كل المتناقضات

><?> صدرت الرواية عن دار الجندي للنشر والتوزيع - القدس، عام 2015، وهي الرواية الثالثة، حيث صدر للكاتب سابقا رواية «قيثارة الرمل» ورواية «امرأه عاندة من الموت». والكاتب من مواليد مدينة بيت لحم، وعضو مؤسس لجماعة الباب الأدبية. ويعمل في وزارة الخارجية الفلسطينية.

السلوكية، فتتألف دون مساءلة الصواب والخطأ تماما كما هو المجتمع المتكوم ككلمة بشرية فكرية غارقة في التفسير الماضي لفكرها وحياتها، ولذلك ستجد أن الإحساس بالهزيمة طبيعي لدى «الخنفساري» وأن اللامبالاة والسخرية والفكاهة والعبث اللفظي عدته التي يواجه بها مجتمعا ربما أصبح عصيا على التغيير. كثيرة هي الأسئلة التي تطرحها الرواية، سواء أكانت أسئلة تتعلق بالثورة التي انقلب حالها وتبدلت أم بالأسئلة الفردية المتعلقة بالمصير الشخصي أم بالأسئلة المجتمعية والعيش ضمن منظومة الفكرة السابقة أم أسئلة أكثر حيوية تلك المتعلقة بالعلم والمال والوظيفة على المستويات المؤسسة للمجتمع بشكل عام وليس على مستوى الفرد وحسب؛ من أجل ذلك وللعجز الذي يسيطر على الشخصيات يصبح السلوك الانتقائي سلوكا مبررا، وتعويضاً نفسياً عن هزائم الواقع المحتل القدرى المربك.

ربما يصحّ الحديث هنا عن فكرة تناص الرواية مع رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائي السوداني الطيب صالح، تلك الرواية التي كانت تقوم على ثنائية الشرق والغرب، وكيف أن مصطفى سعيد انتقم من الاستعمار بعلاقاته المهووسة بالنساء، ومن ثم انكفاؤه واعتزله في بيته إلى أن مات، دون أن يحقق أي رغبة نفسية أو واقعية حقيقية.

يصرّح الكاتب نافذ الرفاعي بحضور رواية الطيب صالح، «فقلت له: «إنك بطل رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح السوداني»». (ص 88)، مع أن الرواية استقت مادتها من مصادر كثيرة، فلسطينية وعربية وعالمية، وحاورتها، إلا أن فكرة الانتقام من الفكرة تلك التي جاءت في رواية الطيب صالح هي المسيطرة على الرواية بشكل خاص، وتشكل هذه الفكرة عصبها الأساسي.

من أي الأفكار تنتقم الرواية؟

هل تنتقم الرواية من فكرة الثورة التي لم تحافظ على قدسيتها ف «ارتكبت جرائم باسم الثوار، فعلها مرتزقة ولصوص وزعران وبلطجية». (ص12) أم ينتقم من الوعي الاجتماعي والسلوك الاجتماعي الذي ما زال يقدر الاسم الثاني للشخص وقبيلته وبأن «الانتماء ما زال كما هو ولم يتغير، إنها لعنة العصبية المقيتة». (ص10)، أم ينتقم من الاستعمار وجرائمه الفعلية التي تركت ندوبا لا تحي في أرواحنا، «تمعت العرب القادمين إلى لندن من أجل المتعة، يدفعون بسخاء لقاء أن يبكوا بين نخذي إنجليزية، اغتصب أبوها جدهم ولوطه بمنتهى القحبة»؟ (ص51). هذا الانتقام الذي يظهر بشكل أوضح عندما تغلب البروفسور على زوجته وضربها بعنف، وأجبرها على أن تغتسل لأنه يريد لها من ليلته، فيعلق السارد على ذلك: «شعر أن يتحرر من بريطانيا وآثارها». (ص55).

وتحوز فكرة الانتقام من الأثرياء الرأسماليين أصحاب الملايين بعدا ساخرا ورمزيا، وعبرت عنه الرواية بأسلوبها الخاص، فأبو خديجة الذي يمتلك محلا لبيع الأثاث القديم، يطلب من البرفسور أن يجلس على خزنة مركونة في المحل، «اجلس على الخزنة، لقد دخلها الملايين... متع نفسك بالجلوس عليها». (ص106)، كما أن أبا خديجة يعنى في الانتقام من الطبقة الحاكمة، فيجمع أثاثهم، ويريد من بعض الزائرين «أن يتمتعوا بالجلوس على هذه الأريكة، ربما كانت لملك أو رئيس أو وزير». (ص105)، وتتعدى فكرة محل (الراش) من كونها محلا لبيع الأثاث المستعمل إلى تجسيد فكرة الانتقام الرمزية من الباشوية والاقطاعية، كما يبدو في صورة ذلك الباشا غير المهتم بها التي تم تمزيقها ورميها في النفايات، وليحوز البرواز اهتمام الزبائن، فيعلق الخنفشاري على هذا الحدث: «أنا أحب كسر القوالب كلها

بلا تمييز ما بين قلب وآخر، والباشا قلب جميل كسره الرابش». (ص 156). ولم يقف الأمر عند هذا الحد من الانتقام من الفكرة الكبرى، بل تعداها إلى أفكار أكثر تشايبا وفردية، ولعل وصول الإنسان إلى هذا المستوى من التفكير في الانتقام لنفسه يدل على الهزيمة والتفتت وعدم القدرة على السيطرة على مستقبل ضائع وحاضر معدوم، وماض مكس ومكس، ولذلك يمكن تفسير سلوك بعض الشخصيات منتقما من نفسه بأفعال لا تصدر عن شخص سليم معافى الفكر والروح، غير شاعر بالآتزان والسيطرة على ذاته، سيصبح مبررا أن يقدم «نبيل» على الانتحار لأن حبيبته فارقت، «انهار نبيل، وقال مهددا: والله لأنتحر عن جد». (ص 70)، لكنه لم ينتحر، وسينتقم لنفسه على طريقته لنرى نبيل «المرفوض نساءيا يتزوج اثنتين متوافقتين على تقاسمه». (ص 130)

وفي ذات السياق الفردي ومع البرفسور السابق ذكره آنفا، وعندما يعود من الغربة ويريد أن يتزوج بامرأة أخرى غير زوجته القاطنة في الكويت، ويفشل من الزواج من تلك الفتاة المتعلمة، فيكون سلوكه انتقاميا شخصيا، «تزوج فجأة من امرأة ريفية، بسيطة ومستوى تعليمها المرحلة الإعدادية، ولم تتعد الصف التاسع. انتقم من أصحاب الشهادات على طريقته». (ص 86-87).

لعل الرواية بانتقامها من الأفكار تطرح إشكالية التعامل مع تلك الأفكار، وتساؤل الوعي بجديّة مطلقة، ولكي تصل الرواية إلى مبتغاها من التأثير فقد اعتمدت في كثير من مقاطعها على السخرية والفكاهة، وكأن الفكرة في نهاية المطاف ما هي إلا لعبة ساحرة فنية روائية للانتقام من هذا الواقع المعيش الذي يحتم بكليته، وليس لنا منه مفر، ولنا قادرين على مواجهته إلا بالحيلة والسخرية منه. وهنا تبدو الرواية في بنيتها قائمة على الألم والانتقام من الذات الجمعية، لعلها تتحرك، ابتغاء فرصة أخرى لحل أمثل، ومعتمدة بشكل كلي على شخصية الخنفساري التاريخية التي بدت

متناقضاته صارخة إلى حد السخرية، ولكنها تفارق تلك الشخصية التاريخية في أنها تتغيا فضح المجتمع وأفكاره، فبعد أن كان مسخورا منه في ومتها على كل ما استقر في المجتمع من زيف ووعي مريض.

الفصل الثالث: نماذج من الرواية ال عربية

1. الأسود يليق بنا جميعاً.
2. رواية «طشاري» ووجع الشتات والغربة
3. هل كانت قطع جاتوه كفيلة بإحداث السعادة؟
4. وقفتان مع رواية «بطن الحوت»
5. «موسم الهجرة إلى الشمال» رواية البؤس العربي بامتياز
6. «الظل الأبيض» ومحاولة قهر الخوف والموت والذكريات
7. «رغبات ذاك الخريف» وتجليات الواقع المرير.
8. وقفتان مع مدائن الأرجوان
9. استعارة الرواية وتفكيك المقولات الفكرية في رواية «واحة اليقين»
10. تأملات في رواية «مملكة الفراشة»

الأسود يليقُ بنا جميعاً^١؟*

أحلام مستغامي تكتب للحرب والحب معا

لم يحدث أن تربكا الكتب التي نقرأها أو تستفزنا، فكيف بها إذا جعلتنا نبكي، ونشعر بألم ما نعاني، وتفتح جروحنا فيصبح لها أصواتا تشيعنا إلى مثوانا الأخير؟ هذه هي رواية أحلام مستغامي الأخيرة، «الأسود يليقُ بك»، رواية الفجيعة والموت، ولكنها أيضا رواية الحب والحياة والأمل والتجدد، رواية طائر الفينيق الذي يعاود حياته بعد رماد.

يخيل إلي وأنا أقرأ في رواية «الأسود يليقُ بك» أنني أطالع سيرة الحياة بكل عنفواناتها وانكساراتها ليس على المستوى الفردي فقط، بل على المستوى الجماعي، فقد كانت الرواية معمارة فنيا جمع الحب والحياة في كفة ميزان متحدية ألم الموت والفراق والقتل والإرهاب الفكري والسياسي وأوهام العجرفة الدكاتورية النابعة من أقبية الموت حيث هم رجال الأمن العاطفي والسياسي، فكان كل ذلك في الكفة الأخرى للميزان، لترجح كفة الحياة والحب والأمل والتسامي على كل الجروح والمآسي، حتى أفدحها خسارة.

رواية مشبعة بالتفاصيل العاطفية بين امرأة ورجل، امرأة بسيطة جزائرية أنكه قلبها الحزن على والدها وأخيها، ففقدتهما جراء إرهاب الفكر الذي لم يرحم أحدا في بلادها، وأضناها حزن فراق رجل اجتاح هدوءها ورزانتها، وتبعها بطقوس مفاجآت ليحظى بالنوم معها في سرير واحد في باريس أو فيينا أو أية مدينة حلّ بها، فانتصرت عليه بكبريائها واحتفاظها بأناقة شرفها، لأنها استطاعت بما أودعتها الجزائر من فلسفة الحياة أن تكشف الأسرار وتعري أقنعة الآخرين الموهومين

^١ صدرت الرواية عن دار نوفل، بيروت، عام 2012، وللكتابة (الجزائر). عدة روايات، وديوانا شعر.

والمرضى النفسيين المتغترسين، الذين ما زالوا يعيشون بنفس شهريار العظيم الذي يريد كل النساء بمتعة عابرة، يستدرجهن ليكتب على أجسادهن مغامراته في اتصالات الجسد الخاوية من متعة اللقاءات الحارة العاطفية التي تغازل فيها الروح الروح، امرأة تنتصر على جيب الثراء، وتنعش نفسها بالموسيقى، لتعني في حفل عالمي في ميونيخ نصره لشعب العراق واللاجئين العراقيين، إنها امرأة حديدية على الرغم من أنها أنثى كاملة في شهوتها وضعفها الإنساني الحكيم، امرأة هي كما وصفها الرواية نصفها رجل في قوتها وتحديها وإصرارها على الانتصار في معاركها لتربح ذاتها، إنها هالة الوافي تلك البسيطة معلمة اللغة العربية بأجر زهيد، التي وهبت حنجرة ذهبية تصدح بها مغنية للإنسانية، فهل من كانت بمثل هالة الوافي يمكن لرجل مثل طلال هاشم أن يهزمها؟

لقد كان هذا الرجل مسكونا بعظمته وجبروته، لحد أن يتخيل نفسه إلهًا، لا ينكسر ولا يخسر أي معركة، لتكشف لنا الرواية عن مدى ضعفه وهشاشته، لقد هزمت المرأة مرارا، منذ بداية حياته، وقد تخلت عنه أول امرأة أحبها عندما توجه للبرازيل، وبعد عودته وجدها قد فارقت وتزوجت غيره، فيقرر الانتقام منها بالنجاح في أعماله الحرة، فيغدو رجلا عظيم الثراء والمال، يظن بما أوتي من قوة المال أنه قادر على استدراج كل أنثى، مع أنه لا يحب المرأة المستسلمة التي تأتيه سهلة، ولا تلك المرأة التي تحبه لجيبه شغوفة بسطوة ما يتمتع به من ثراء فاحش.

ولكنه بالمقابل رجل يمتلك حسا إنسانيا مرهفا، يحب الموسيقى العالمية ويستمتع إليها بشغف، ومسكون بروح العظماء من المفكرين عربا وغير عرب، رجل رصين هادئ رزين، يحب الحياة والاستمتاع بها، إنه يصوغ الحياة كقصيدة شعر باذخة، سخر ثروته ليدلل نفسه ولا يحرمها من أي متعة تمنهاها، رجل لم تتعبه أوهام الشهادات الكبرى، والسعي لها، فهو لم يكن يحمل أي شهادة جامعية، سوى

شهادة كبرى من مدرسة الحياة، كما كان يحلوه أن يقول، رجل ذكي يتصرف ببرجوازية أنيقة، محافظ على سمعته وشهرته وهدوء بيته التي تنتظره فيه زوجة محبة وابنتان، رجل ما زال يحن، على الرغم من أسفاره وثقافته الحديثة، لثقافته القديمة الشرقية المتسربة في روحه، فيعبر عن أمنيته بإنجاب مولود ذكر يحمل اسمه، ولكنه لم يستطع تحقيق حلمه هذا، رغبة منه في المحافظة على أهم ركن في حياته، بيته وزوجته وابنتيه، رجل هزمته الأماني والأحلام والتوقعات، وجرحه الحب، وتركه يجترّ خسارته، فكيف هزمته امرأة مثل هالة الوافي؟ يا لها من خسارة يا طلال هاشم وأنت الرجل الذي لم يعرف الخسارة يوماً!

تشابك مع هذه الحكاية، حكاية هالة وطلال وهي سر الرواية، تنوعات أخرى على وتر الحياة العربية المفتتة بالصراعات، فتفرد الرواية مساحات للحديث عن أوضاع الجزائر في عشرية الدم والموت، عشرية الإرهاب والإرهاب المضاد، عشرية اغتيال الحياة والحب والفرح والسكينة، عشرية تفتت الأحلام، عشرية سقوط الوطن، عشرية الحلم من أن أجل أن يعيش الإنسان في وطن يموت من أجله وليس وطنًا يموت على يديه.

عشرية الموت التي أودت بالجزائر وبشباب الجزائر إما في السجون والمعتقلات ومحاسبة النظام للناس على الشبهة، وإما في الجبال حيث الجماعات المحاربة للدولة تغتال الدولة والناس والفرح، تغتال الشباب إما بقتلهم وإما بتجنيدهم، جماعات مارست فقه الموت وصناعته، وكانت تعده على عجل ليكون صارماً قوياً.

عشرية من الدم تركت الناس جرحى في الحب والأمل، وخلفت في كل بيت من الحزن ما يكفي، بيت توشح الناس فيه بالأسود ليليق بحدادهم وحزنهم وفجائعهم على من فقدوهم موتاً أو تشرداً أو في المعتقلات حيث التعذيب وإهانة الكرامة، عشرية قاتلة وجارحة ومدمرة، يخرج الناس منها لم يربحوا إلا مزيداً من فقدان

والألم.

ومن آلام الجزائر وأمراضها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية نبشت أحلام مستغامي قضية الهجرة إلى الضفة الأخرى حيث الحياة المنتظرة بعيداً عن الموت، وما جرّه ذلك من مأسٍ على الشباب وفقدانهم، وتشردهم وموتهم وقد ابتلعهم البحر، أو انتهوا في السجون محتجزين محبطين ثكالي بأحلامهم التي لم تتحقق.

وليس هذا وحسب بل تعرضت الرواية لمأساة العراق وشعب العراق، بلد المليون نخلة، لتغدو بلد المليون قتيل، وملايين اللاجئين الموزعين هنا وهناك، بلد ربح فيه الفاسدون ففرخت المأساة مليون منتفع من حروب الدمار القاتل، بلد استسلمت فيه الحياة للمحتل لتركها فريسة لأتباعه والمتاجرين بوطن كامل مفتوح على الخراب والدمار.

لقد تشبعت الرواية بالعاطفة، كما تشبعت بالموت، وتشبعت بالحياة، قدر تشبعتها بالألم، رواية طافحة بالأسود، لأنه يليق بنا جميعاً، ليغدو العنوان ثيمة أساسية لفلسفة خاصة بنيت عليها الرواية، فلعلك تظن لأول وهلة أن الأسود ملتح جمال للمرأة، مستفيداً مما قاله الشاعر القديم: «قل للمليحة في الخمار الأسود»، وإنه كذلك أحياناً، ولكنه أيضاً لا يفارقنا في دلالاته على الحزن، ولذلك فإن هالة الوافي قد غيرته، واستبدلت به اللون اللازوردي عندما صدحت حنجرتها في الغناء للعراق في ميونيخ، فصدحت بحنجرتها الذهبية وهي ترتدي ثوبها بلون جديد، فارتدت بذلك لون العصيان والتمرد على انكساراتها كافة، لتودع حزنها القديم وتبدأ حياة أخرى مليئة بالنجاح والاستعداد للحياة على الرغم من أن الحياة تحيطنا بأسودها من كل ناحية، فلنقهرها بالحب والعيش من أجل العيش لأهدافنا الكبرى والصغرى وأشيائنا الصغيرة الحميمة، فهذه هي فرصتنا، فلا مفرّ لنا من صنع بهجتها كما يحلو لنا.

رواية طشاري* <?> ووجع الشتات والفرقة

ربما هي المرة الأولى التي أقرأ فيها رواية لكاتب عراقي، كنت قد قرأت رواية جبرا إبراهيم جبرا «صيادون في شارع ضيق» التي تدور أحداثها في بغداد في شارع الرشيد، ذلك الشارع الوحيد أو الشارع الضيق، وتعرفت على أجواء بغداد روائيا من كاتب فلسطيني مغترب بعد نكبة بلاده في بلد عربي احتضنه وآواه، كما آوت كثير من الجغرافيا لحوم الفلسطينيين وأعطتهم أمل أن يكونوا، أو أن يظلوا على قيد حياة.

تمد الكاتبة العراقية إنعام كجه جي في روايتها «طشاري» جسرا جديدا من الحنين أو الوجد، فالنكبة التي حدثت عام 1948 للفلسطينيين، ها هي تحدث لغيرهم من العرب، في العراق، وفي الشام، وفي ليبيا، وربما في مصر واليمن بعد تداعيات سياسية قاتلة، أماتت كل أمل لوحدة مرجوة أن تكون يوما، فالبلد الكبير كالصغير، والفقير كالغني، مشرذم بطائفية أبنائه دينيا وسياسيا، ومشتت في بلاد الغربة، وها هم العراقيون كالفلسطينيين تفرقتهم أيدي سبأ ليكونوا في كل مكان باحثين عن وطن يستقروا فيه، ولن ينسبهم وطنهم البديل الحنين ومظاهره عديمة الجدوى في السكوت، لتظهر في الرسائل، وتذكر الماضي والعيش التعويضي مع العالم الافتراضي.

ربما كان بوعي فكري مسبق أن يحضر الفلسطيني «غسان» القادم من رام الله ليتحرك في فضاء عراقي مع أسرة مسيحية كلدانية، ليشارك معهم في مصير واحد، وربما الشيء نفسه فعلته إنعام كجه جي في ربط الخيوط في مأساة إنسانية عميقة لا

<?>. صدرت الرواية في طبعتها الأولى عن دار الجديد، بيروت، عام 2013، وأعيدت في طبعة ثانية عام 2014، وكانت الرواية مدرجة على اللائحة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) عام 2014. وإنعام كجه جي روائية عراقية، لها عدة روايات، منها الحفيدة الأمريكية.

تقف عند العرب (العراق وفلسطين) بل شملت الحديث عن الهنود الحمر وما عانوه من تشرد وظلم وقهر وتهميش في بلدهم الأصلي، وهم السكان الأصليون ولكنهم وحدهم هم المنفيون في وطنهم يفتك بهم السكر والإدمان والمخدرات كما يفتك بهم المرض اللعين السُّكْرِيّ وتشمع الكبد.

كل تلك المأساة المجنونة الحضور في تاريخ العراق قديما وحديثا، وما آلت إليه الأوضاع بفعل الأحداث السياسية والعسكرية أيام الخمسينيات وما جرته الصراعات الداخلية بين البعثيين والقوميين وما أحدثته كذلك الحرب العراقية الإيرانية وحروب الخليج المتتابة والحصار غير الإنساني، ودخول المحتل الأمريكي، والتفجيرات الطائفية والانتقامات المذهبية، كل ذلك ترك العراق مشتت النسيج الاجتماعي والسياسي، يعاني أبناؤه من قلق على الحياة مستمرا كل لحظة، ما يدفع الكثيرين إلى الشتات واللجوء أو الهجرة إلى الأردن ولبنان وبلاد الأجنب ككندا وأمريكا، ثم فرنسا بعد ذلك.

لقد قدمت الرواية صورة قائمة جدا للوضع العام للعراق بلدا وشعبا، وربما كانت الصورة الروائية أضعف بكثير مما هو الواقع الذي شهد ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر قبل تلك الحنة المخيفة، وكأن المتن الروائي اكتفى بالسطحي والكليّات، على ما في المتن من تفاصيل مؤلمة، وصلت إلى حد التعويض الافتراضي الإلكتروني عن مسألة الشتات العراقي بذلك العمل الذي ابتكره «اسكندر» في تصميم مقبرة إلكترونية تضم قبور المشتتين من عائلته، ثم تعجبه اللعبة ليضم إليها كل من مات ميتة غريبة ونادرة من العراقيين، وكأن هذه المقبرة تعويض عن شتات العراقيين، وكأنها أيضا من باب آخر توثيق لكل تلك العجائب التي تحدث في العراق، وتعيد نبش قصة ألف ليلة وليلة ولكنها بغرابة الموت والحنين، حيث الصور والموسيقى وأناقة القبور واجتماعها!

كل تلك المأساة بتفاصيلها المرة تقف فيه المرأة شاهدة، ساردة للأحداث، وبطلا حقيقيا مختلفا عن البطولات، بطولة إنسانية بمهنة إنسانية، فوردية التي أجبرت على أن تدرس الطب - كما أجبر العراق على دخول المتاهة- تستطيع أن تستولد حيوات كثيرة عبر عملها طبية نسائية في مستشفى في الديوانية، كما تنوق للعمل طبية ولو لشهر واحد في فرنسا بعد أن تقدم بها العمر، ومثلها ابنتها هندة التي امتنت الطبّ وبرعت فيه، ليكون مجال عملها في منطقة نائية في كندا، وتستطيع التأثير في عقول الناس وقلوبهم وتكسب محبتهم وثقتهم بعد فترة وجيزة من العمل بإخلاص وحبّ، حتى وهي مع الغرباء في بلاد الغربة السحيقة في بعدها ومتطلبات العيش والحنين فيها.

لقد أعطت الرواية مكانة خاصة للمرأة بهذا العمل الروائي الذي جعل الخيوط كلها تتجمع بيد امرأة، لتستحق التكريم وتصل إلى قصر الأليزيه في فرنسا لتصافح البابا والرئيس الفرنسي (ساركوزي)، لتكتمل رحلة الشتات (طشاري) للعراقيين الذين ما زالوا يعانون من استنزاف الغربة أو القتل في بلدهم الذي اختصرته الرواية في نهايتها المؤلمة بالقول: «بلد فذّ ضربته لعنة الفرقة فمسخته وحشاً!»

هل كانت قطعة جاتوه كفيلا بإحداث السعادة؟

رواية ربيع جابر* <?> «اعترافات» قراءة وتحليل

تمهيد:

كثيرة هي الروايات التي تحدثت عن الحروب في العالم، ومنها ما حاز شهرة عالمية، وتبوأ أصحابها مكانة رفيعة في السرد الروائي، وتأتي الروايات العربية التي تتحدث عن الحرب ضمن هذا السياق السردى العالمي الذي يوثق الحرب بطريقة فنية روائية سردية، كأن الحرب نوع من السرد أيضا!

مرّت المنطقة العربية بحروب طاحنة كثيرة، ولكن أوجع تلك الحروب ليست الحروب الخارجية، بين طرفين مختلفين، كعدويين تاريخيين، مختلفين وطنا ودينا وجغرافيا، ولكن أوجعها مرارة ما كان بين أبناء الوطن ذاته، فينقسم الناس فيه إلى فرقاء يتصارعون من أجل التدمير والإفناء والإلغاء، فيذهب الوطن والمواطن والتاريخ ضحية ذلك العبث المسمى حربا أهلية، وكأنها تخلت عن تلك الأهلية المفترضة، ليكون الأهل أعداء ومهشمين ومهمشين كذلك.

من بين هذا الركام القاسي من هول الحرب، تأتي روايات كثيرة، لعل أبرزها حضورا روايات واسيني الأعرج وخاصة ما تعرض له في رواية «أصابع لوليتا»، وما كتبه أحلام مستغانمي عن عشيرة الدم في الجزائر في روايتها «الأسود يليق بك»، وما كتبت جزءا منه الروائية الأردنية ليل الأطرش في روايتها «رغبات ذاك الخريف»، ورواية «طشاري» للروائية العراقية أنعام كجح جي و«مدائن الأرجوان»

<?>. صدرت الرواية عن دار الآداب والمركز الثقافي العربي، عام 2008، للكاتب (لبناني) عدة روايات، منها: شاي أسود، الفراشة الزرقاء، كنت أمير، نظرة أخيرة على كين ساي، يوسف الإنكليزي.

و«ليل العالم» للروائي السوري نبيل سليمان. كل تلك الروايات وغيرها يؤرخ فيها هؤلاء الروائيون أحداثا حول ما بات يعرف بظاهرة الإرهاب أو الحروب الأهلية والصراعات الطائفية وتشعباتها، وما خلفته تلك الأحداث من عنف وتمزيق في الجسد الاجتماعي والنفسي على مستوى الفرد والجماعة داخل حدود الدولة الواحدة، أو المدينة الواحدة، وصولا إلى الحي الواحد والأسرة الواحدة. ولعل الحرب الأهلية اللبنانية أوضح مثال في الدلالة على تجسيد الحرب وآلامها، وما استقرت عليه الأوضاع بعد انتهاء حالة الاشتباك المسلح، ولكن ثمة حرب مستمرة غير معلنة، ومرشحة للانفجار في أي لحظة. ومن الروايات التي تناولت هذه الحرب رواية إلياس خوري «الجلب الصغير» ورواية «بيروت.. بيروت» لصنع الله إبراهيم، و«الطنطورية» لرؤى عاشور، وتأتي رواية «ربيع جابر» الموسومة بـ «الاعترافات» ضمن هذا السياق في تجسيد آلام الحرب النفسية والمادية.

«الاعترافات» الفكرة والأسلوب:

تقوم رواية الاعترافات لربيع جابر والصادرة عام 2008 على أسلوب السيرة الذاتية، إذ يقوم أحد الضحايا والمدعو (مارون) بالحديث عن ذكريات الحرب الأهلية التي وقعت في لبنان عام 1975، واستمرت حتى عام 1990 حيث وقع اتفاق الطائف وأنهى صراعا دمويا كان مدمرا للبنية الاجتماعية والنفسية للمواطن اللبناني وتوثق لذلك الدمار المادي الذي أحدثته الحرب، ولكن أثار الحرب لم تتوقف عند ذلك التاريخ، وبقيت الآثار شاهدة وتحفر عميقا في نفسيات كل من عاشها وكابد آلامها لعقدين آخرين من الزمن.

تروي الشخصية الرئيسية (مارون) ذكريات تلك الحرب، من خلال الحديث

عن عائلته التي انضم إليها خارجا من فم تلك الحرب، ليحتضنه ويحميه قاتل عائلته الأولى، ويستعرض في الرواية كيف يتحول الناس مدفوعين بأحداث القدر والحرب الشعواء إلى وحوش، كما حدث مع أبيه الذي أنقذه وسماه على اسم ابنه (مارون الصغير)، الذي ينضم إلى حزب الكائب اللبنانية، هو وابنه الكبير (إيليا) ويمارسا ورفقاء السلاح شتى صنوف القتل والخطف، كردة فعل لما أصابهم من فجيرة قتل ابنهم الذي وجدوه مقتولا متصليا كقطعة من الخشب.

وترسم الرواية أحداثا كثيرة للحرب، وتقدم صورا متعددة للقتل والضحايا من النساء والأطفال، ودمار البيوت ومتعلقات الأشخاص، والذعر المصاحب لعمليات القتل والقصف، وهدم البيوت، وما تخلفه من تشريد المهجرين، واستيلاء المقاتلين على البيوت واحتلالها.

ولعله وبسبب الحرب وفضاعتها وطول امتداد أوجاعها، صارت الحرب الأهلية حروبا، وليست حربا واحدة، فيذكر السارد أسماء متعددة للجولات التي كانت بين الفرقاء المتصارعين، فتجد حرب السنتين (75-76)، وحرب الجبل (1983) وحرب المئة يوم، وحرب الإلغاء أو حرب التحرير (1990)، وحرب الخيمات، ولكل تلك الجولات أو الحروب أهوالها وفضائعها.

كما تحفر الرواية عميقا في الآثار النفسية للحرب على الشخصية، من خلال تقديم حالة روائية، متمثلة بعائلة (فيليكس) أبي إيليا، وكيف أصبحوا في الحرب كائنات أخرى مزاجية ومدعورة، وتنقلب حياة تلك العائلة رأس على عقب، فتنهشها الآلام والأمراض، فتموت الأم بحسرتها، ويموت الأب بمرض السرطان، وتنشبت العائلة داخل لبنان وخارجها، حيث تختار بعض الشخصيات الهروب من واقع البلد التعيس لتعيش في المنافي البعيدة في أمريكا وفرنسا وغيرها.

الشخصيات ككائنات مهشمة:

تعج الرواية بالكثير من الأشخاص على الرغم من أنها لا تزيد عن (142) صفحة، ولعل الرابط الذي يربط كل تلك الشخصيات اشتراكهم في قدر واحد وعيشهم الحرب ومكابدتهم آلامها، فهناك شخصيات عائلة فيليكس، الأخ الكبير ونجوى وجوليا، وماريانا، وليليان، بالإضافة إلى الأم، وغير هؤلاء ظهر بشكل ثانوي مكمل للبناء الروائي كل من الطبيب الذي يعالج الأم وبياع الفول وصديق مارون، والفتاة هيليدا صغير، وأبوها، والمهندس الذي يشرف على توسعة المطار، وفتاة محل الجاتوه، ومشاهد الناس في الملجأ لحظة القصف، حتى يخيل للقارئ أنك ترى الناس كلهم متجمعين في هذه الرواية، أناسا ذوي قدر واحد ولا تجمعهم سوى الآلام والذكريات وأحداث الحرب الأليمة.

لم تحفل الرواية بتفاصيل الأشكال الخارجية للأشخاص إلا ما ندر، وتركز في مجملها على السلوك التابع من نفسيات مثقلة بالحرب وآلامها، وقد تجلى ذلك البعد في شخصية مارون المتحدث صاحب الاعترافات، فقد وصلت فيه حالة التشظي إلى أنه يشك في وجوده، فيسأل «هل أنا حقيقي؟ هل أنا موجود» وخاصة بعد أن عرف أن أباه ليس أباه وأن عائلته ليست هي عائلته، فيدور في ذهنه أن يبحث عن عائلته الأصلية، فتقفز إلى ذاكرته ذكريات طفولته ويحاول أن يتذكر اسمه وعائلته، ويلجأ إلى الجرائد القديمة من سبعينيات القرن العشرين للبحث عن طرف خيط يدلّه على العائلة، ولكن كيف سيتعرف إلى أمه الأولى وأخوته وأبيه، وكل الظن أنهم قد قضوا نحبهم في ذلك الحادث الأليم الذي يغلب على ظنه أن أهله قد ماتوا فيه وأنه هو الناجي الوحيد منه، أنقذته مشاعر الأب، الذي رأى فيه ابنه المخطوف «مارون الصغير»، فنحه اسمه وتاريخ ميلاده (1971/9/29)، ولذلك كثيرا ما

ردد أنه ليس هو هو، إنه شخص آخر، ليغدو مصابا بأزمة كينونة ووجود. وأما الأب (فيليكس)، فعلى الرغم من تحوله إلى قاتل، وقام بعدة عمليات قتل انتقامية، إلا أنه بدا أحيانا ذا مشاعر إنسانية مرهفة، فلم ينسِه قتل ابنه أن ينقذ ذلك الطفل ويمنحه كل مواصفات ابنه الذي تحول إلى صورة مركونة على جدار البيت بشريط أسود عريض، كما أنه يختار عزلته عن الأسرة وينحاز إلى العصافير، كردة فعل نفسية لموت زوجته، ويصبح شخصا غير مبال، حتى أنه لم يودع ابنته المهاجرة غير بتلويحة لها بيده من بعيد.

ولم يختلف إيليا عن أبيه ففيه من شخصية أبيه الكثير، فقد جمع في شخصيته القتل والعنف والحب، وكان ذا علاقة مميزة بأمه، يثور إن أحد أغضبها، يحنو عليها وتحنو عليه، ودائم الجلوس بجانبها، يطعمها بيده، وكذلك هي، كما أنه كان يحنو على الطفل الناجي من الحرب ويحبه، وإن كان يدفعه أحيانا بيده إلا أنه كان يحبه، وينتصر له إن ضربه أحد الصبيان، ويذهب إلى المدرسة ويحضره في لمح البصر في السيارة الكشف، يهابه الجميع ولا يستطيع أحد أن يمنعه من فعل أي شيء يريده.

اللغة في الرواية:

بدت اللغة في الرواية لغة حاملة نفس صاحبها السارد للأحداث، الذي كانت ذكريات الحرب القاسية تجعله يعيد الجمل كثيرا، ويضطرب خلال السرد، ويتداخل كلامه في أمور كثيرة، فينسى أنه يسرد أحداثا، ويأخذ بالحديث عن نفسه والشك في وجوده وفي كلامه، وكثيرا ما كان يطرح على نفسه أسئلة لا معنى لها سوى أنها تعبر عن حالة الهذيان التي يعيشها، ويحاول جاهدا أن ينظم حديثه ويجعله متتابعا تاريخيا، ليقص ذكرياته ومجرباته من بدايتها.

سيطر على لغة الرواية التوتر الذي جاء متناسقا مع ما تشعر به شخصية السارد «مارون»، ويظهر من خلال السرد أن السارد لا يروي إلا أحداثا يحاول أن يتذكرها، لذلك يخيل إليه أحيانا أن لا يتذكر فقط بل إنه يتخيل، فيسأل نفسه عن الفرق بين التخيل والتذكر، فكانت اللغة أمينة بحمل ما يعتمل في نفس السارد من اضطراب وارتباك وعدم فهم أو حتى عدم سيطرة على نفسه، وكأننا أمام شخص يهذي عن وقائع عاشها، يشك في قدرة لغته على حملها، وهل استطاع فعلا أن يوصلها، فيأتي سؤاله المتكرر عن التذكر والتخيل دائما بعدما تشعر أنه قد أرهاق ذاكرته بتلك المشاهد المصابة بالتفاصيل المعطوبة.

المكان وتشظيه كحامل لحرب طويلة:

تتحرك الشخصيات في فضاء مكاني محصور هو لبنان، ولكن هذا البلد قد تفتت، وأصبح يفصله خط، كان يسمى خط التماس، فيقسم المكان إلى «الغربية» و«الشرقية»، ويتحول المكان نفسه إلى ضحية من ضحايا الحرب، فلبنان الموصوف بـ«قطعة سما» غدا جهنم حمراء تأكل أبناءها، وصار قدرا منهوبا بفعل الحرب، ومكانا مكروهاا يتتعد عنه أهله، فلم يعد أكثر من بلاد لا ينصح السارد أحدا أن ينجب سلالة فيها، لأنه المكان المشتعل الذي قد يثور مرة أخرى، كأنه جاثم على حقل بارود مهيا للانفجار. ولذلك يأتي الرحيل عنه خيارا صائبا، ولا يفكر أحد بالعودة إليه مرة أخرى.

وتستمر معاناة المكان حتى بعد الحرب، هذا المكان الذي تغيرت معالمه بفعل الحرب بالمتاريس والدم ومشاهد الفراغ والهدم وأكياس الرمل، سينبت الجثث، كما حصل مع الشركة التي جاءت لتوسعة المطار، فما أن نبشت الأرض استعدادا

للعمل، فستخرج أسنان الجرافة جثثاً، ما يجعل المكان مفخخاً بذكرات الموت والحرب التي لا تزول بين عشية وضحاها. وهكذا يصبح المكان مثل الناس الذين يسكنونه مصاباً بالحرب ومهشماً ومفتتاً، لا يقتصر الخراب على مشاهدته الخارجية، بل إنه يحوي في بطنه أهوالاً معرضة للخروج في أية لحظة مما يزيد رسم المشهد قتامة واضحة وألماً مكثفاً.

الزمن في الرواية:

يمتد الزمن الروائي إلى ما يزيد عن (30) سنة، عرضها السارد على شكل ذكريات متقطعة حاول أن تكون متواصلة ومتتابعة، بدأت الأحداث عام 1975 أو عام 1976، بناء على شك السارد إذ صرح بذلك في المتن الروائي، واستمر السرد في استعراض آلام الحرب وذكر أبرز محطاتها، وكان السارد أحياناً يذكر السنوات ويقيس الأحداث بعمره أو عمر مارون الصغير، إذ لم يكن يتجاوز الثانية عشرة من عمره.

لم يقف الزمن في الرواية عند حدود 1990 زمن انتهاء الحرب على الأرض، بل تخطاه إلى ما بعد ذلك حتى تاريخ صدور الرواية عام 2008، إذ يشير السارد أنه الآن في الأربعين من عمره وأراد أن يحتفل بميلاده وإن كان غير حقيقي، فلو افترضنا أنه كان بعمر 12 أو 13 سنة بين عامي (1983-1985) كما جاء في الرواية ص92، سيكون مناسباً للخروج بزمن تقريبي للزمن التي استغرقت الأحداث (الزمن الروائي)، والممتد من عام 1975 إلى عام 2008، وهو (32 أو 33) كما ذكرت الرواية ذلك في الصفحة الثامنة والعشرين. وعلى ذلك يكون زمن كتابة الأحداث هو عام 2008، متوافقاً مع زمن النشر.

الخلاصة:

وهكذا يضيف الروائي اللبناني لبنة أخرى من لبنات المعمار الروائي العربي، عبر منظومة سردية روائية لها شكلها المختلف المنسجم مع الموضوع، وما يستدعيه من تقنيات روائية حاملة ملامح مرحلة، كانت مفتوحة على أفق ممتد من الحرب والموت وأرتال متتابعة من الضحايا.

مع الروائية صونيا عامر في رواية «بطن الحوت»

«بطن الحوت» وأحلام الخلاص العبيثي* <?>

بحساسية النقد بدأت بقراءة رواية الكاتبة اللبنانية صونيا عامر «بطن الحوت» <?>، ولكن جمالية النص سرقني من ذلك الإحساس إلى إحساس بالمتعة والتذوق الفني الخالص، وكلما حاولت السيطرة على القراءة بوعي النقد تفلت مني إلى السريان مع أعصاب الرواية والجريان في دهاليزها ومحاولة السير على الأسلاك الشائكة وفي حقل ملغم دون أن أفقد شيئاً من رؤيتي النقدية، حاولت ذلك مرارا وفي كل مرة يتهرب مني النقد لصالح المعمار الفني الجميل والطريف لهذه الرواية المكثفة.

صفحات قليلة ولكنها لا تؤخذ بسهولة الحكاية، فيها حيوات كثيرة، وأفكار متعددة سياسة واجتماعية وفلسفية ووجودية، وتركت الكاتبة في الرواية يؤر تثير لغوي، لتشاركها أيها القارئ صنع روايتك أنت، فلعلك تجد نفسك متجسدا في إحدى شخصياتها، تلك الشخصيات التي أضنتها فكرة الوجود، وربما بحث عن خلاصها بغير وسيلة، حتى وإن كانت بالموت نفسه، كأن الرواية تقول:

أعالج موتي بالموت حبا لعلى قد أموت على مزاجي

رواية «بطن الحوت» رواية بنفَس مختلف وطعم مختلف، فيها من المرارة ما يدعوك لمجاهة النفس، وفيها من الأفكار ما يجعلك تحاسب ذاتك وما صنعت

<?>. مقدمة الطبعة الأولى من الرواية، وقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية عام 2016

<?> " صونيا عامر أدبية لبنانية تقيم في الكويت حاصلة على ماجستير في إدارة الأعمال من جامعة ويلز في بريطانيا عام 2012 ولها غير رواية «بطن الحوت» ثلاثة كتب أخرى، وهي: «عصفور الجنة» و«تبه» (ديوانا شعر)، و«وقصص أخرى» مجموعة قصصية، حصلت على الجائزة الأولى عن فئة الأدب، بمعرض الكتاب العربي والدولي الـ 56 في بيروت. صدرت الرواية في آذار/ 2013، عن مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، بيروت.

يمينك في هذه الحياة، فإما أن تكون واحدا من هؤلاء الألف الموهومين الباحثين
عن سعادة موهومة، وإما أن تصنع حياتك بفكرة صلبة متوهجة نحو النور والعلو،
لتكون مصباح نفسك ودليل روحك لخلاص بشري كامل بعيد عن الكارثة
وموت كارثي إن بقيتَ تدور مع الدائر في دوائر الحياة المفرغة دون نتيجة، فلا
نقول إن الحياة عبث ومجون ولكنها قرار نصنعه أنا وأنت.
والآن هلم إلى الحديث عن الرواية وما فيها من أفكار.

شخصيات تكلم بالتحرر من ماضيها فتختنق بكأضرها

في متن روائي مكثف لا يكاد يتجاوز مئة صفحة صاغت الكاتبة اللبنانية صونيا عامر تجربتها الروائية الأولى في رواية «بطن الحوت»، من خلال اثني عشر جزءاً، يتشكل في كل منها الحديث عن شخصيات متعددة، دخلت في تجربة تطلق عليها الكاتبة في المقدمة التي مهدت بها للرواية بأنها «خرافة في عمق المحيط»، إذ ينتقل (500) زوج للعيش أبداً في «بطن الحوت».

وما هي بطن الحوت هذه؟ إنها مكان متخيل تبنيه الكاتبة لتناقش من خلال عيش هؤلاء الأزواج، كل تلك الأفكار التي تتصارع في دواخلهم، وتكشف عن آمالهم وطموحاتهم، نكباتهم، وأخطائهم، فهم يريدون التحرر من كل ما كان يشكل عائقاً نفسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً في حياتهم تلك «الحياة الماضية»، ليكتشفوا عقم التجربة، ويريدون التخلص من هذه التجربة على الرغم مما يحيطهم من مخاطر، لأن من يريد أن يترك «بطن الحوت» بعد أن دخله بحض إرادته سيواجه الموت، ولكنهم يقررون الانتحار الجماعي، ويقفزون إلى الماء ليعودوا إلى حياتهم الطبيعية متخليين عن كل ذلك النعيم الذي مارسوه في ذلك المكان المتخيل؛ حيث المتعة والشباب والفراغ من كل المسؤوليات، فعلى الرغم من أنها حلت بالتحرر من ماضيها إلا أنها وقعت في أسر الملل.

يحيل عنوان الرواية «بطن الحوت» القارئ إلى قصة النبي يونس عليه السلام، وقد مكث في بطن الحوت مدة من الزمن، فقد جرت به الأقدار ليلقى في البحر، ويتلقفه الحوت مدة، ليعود إلى الحياة من جديد، يعود إلى أهله وذويه، ليؤدي

دوره معهم، وهنا تتشابه الرواية مع القصة الدينية، ولكنها تختلف عنها بالتأكيد في أن الرواية بنت مجتمعا متعددنا وناقشت أفكارا عصرية ووجودية ذات دلالة مهمة في حياة الإنسانية، وكشفت عن آلام لا حصر لها.

يحتشد في الرواية الكثير من الشخصيات، وتحدث عن كثير من النماذج البشرية، لنساء ورجال أحبوا التجربة تخلصا من أعبائهم؛ فالرجال رغبوا في التجربة لأنهم قد ملّوا زوجاتهم ويريدون البحث عن البديل، والنساء كذلك، فبعضهن تريد أن تتخلص من الزوج الذي أجبرت على أن تزوجه سواء أأجبرت نفسها أم أجبرها الغير على ذلك، فيبدوون في بطن الحوت حياة جديدة، متنكرين لأسمائهم وعاداتهم وتقاليدهم رغبة في أن يعيشوا حياة جديدة فيها السعادة المأمولة، وفي أثناء ذلك تبين الرواية طموح كل شخصية، وتكشف عن ذلك السر المدفون لأحلامهم التي يتوقون لتحقيقها، وقد جرت رياح الحياة عكس ما تشتهي سفينة الواقع، فينتكسون، وتظل رغبتهم دفينه، فتأتي تجربتهم في بطن الحوت لتكشف عن تلك الانتكاسات، والتحسر على ما فات، فصادف في الرواية شخصيات من كل صنف؛ فقراء وأغنياء، أنقياء ومدنسين، كُتّابا وأعضاء جمعيات وأصحاب شركات وسياسيين، الهادئين والعصبيين، الملحدن والمتدينين، والمهوسين بالإنترنت والداخلين بلعبة التكنولوجيا، وغير ذلك الكثير، إنها رسمت مجتمعا متخيلا بقوانين خاصة تتحرك في فضاء خاص متخيل إنه «بطن الحوت».

وتركز الرواية أكثر ما تركز عليه رسم البعد النفسي لتلك الشخصيات التي انتقلت لتعيش في «بطن الحوت»، ولذلك كانت الرواية تمسّ النفس البشرية وأفكارها، فتناقش الرواية جملة من الأفكار بطريقة غير مباشرة، ولعل أهم قضية تناقشها الرواية هي مسألة الخلود، والرغبة في البقاء، وهي القضية الوجودية الإنسانية الأبدية، ففي «بطن الحوت» لا موت ولا شيخوخة ولا أسقام ولا أمراض، ولا

أولاد ولا تبعات ولا مسؤوليات، فكل شيء متوفر، فحياة «بطن الحوت» حياة متعة لا متناهية مما لذ وطاب وخطر على القلب وهفت إليه النفوس، ومع كل ذلك تملّ تلك الشخصيات ذلك العيش، وتفضل العودة على ما فيها من مخاطر. والسؤال الكبير الذي تطرحه الرواية، هل كانت صونيا عامر تتحدث عن الحياة الأخرى واللجنة الموعودة التي يسعى إليها المؤمنون أتباع الديانات السماوية، لاسيما وأن الكاتبة قد قرنت «بطن الحوت» بجنة الخلد فقد قالت: «مما أوصلها إلى تلك المجموعة الرائعة التي أدخلتها بطن الحوت جنة الخلد كما يسمونها»؟

لعل من يتعمق في الرواية سنتجلى له الفكرة الموجودة فيها، وسيبتعد عن التفسير السطحي لهذه المسألة الكبرى والإشكالية الجدلية في الرواية، لذلك فإن هذا الربط بين «بطن الحوت» واللجنة الموعودة بكل ما فيها من متع وطيبات لم يكن مقصودا بحد ذاته لدم الحياة الأخرى أو التشكيك فيها، وفي ظني أن الكاتبة أرادت محاربة فكرة الاتكالية والاستسلام للواقع كما هو، أو الهروب منه نحو الحياة الأخرى بأي ثمن، وتدفع الناس إلى التغيير أو التفكير بالتغيير على أقل تقدير، ومساءلة هذا الواقع الذي يعيشون فيه، فعليهم أن يواجهوا ما فيه من صعوبات ومشاكل، وأن لا ينتظروا حلا سحريا خارجيا، وليس الحل كذلك في الانسحاب بعيدا في «بطن الحوت»، فيجب علينا المواجهة لتتخلص من كل آلامنا الاجتماعية والسياسية، فاللجنة الموعودة لها وقتها، ولكن قبل الوصول إليها يجب علينا أن نكون بشرا فاعلين من أجل الخير والإنسانية في هذه الحياة، فليس عبثا والحالة هذه، أن يقرر الجميع في نهاية الرواية التخلص من حياة «بطن الحوت» والعودة إلى اليابسة، وليكن ما يكون، فالحياة تنتظرهم، وجمال الحياة أن تعيشها كما هي وأنت تؤدي دورك فيها، فالحياة هي قرارنا ونحن من يصنع هذا القرار.

«موسم الهجرة إلى الشمال» <?> .. رواية البؤس العربي بامتياز

نشر الطيب صالح العديد من الروايات منها: عرس الزين، ومريود، ونخلة على الجدول، وله مجموعة قصصية بعنوان «دومة ود حامد»، وهو في كل أعمال القصصية مسكون بالهم الاجتماعي للمجتمع الذي ينتمي إليه، وقد ظهر ذلك جليا في روايته «موسم الهجرة إلى الشمال»

تشكل رواية الطيب صالح هذه عملا فنيا بالغ الجودة، إذ تشكل رواية من أهم الروايات العربية، وجعلت صاحبها يتبوأ مقعده الوثير من الفن القصصي العربي، وتمتاز هذه الرواية بتجسيد ثنائية التقاليد الشرقية والغربية، واعتماد صورة البطل الإشكالي الملتبس على خلاف صورة البطل الروائي الواضحة سلبا أو إيجابا الشائعة في أعمال روائية كثيرة قبله.

وإذا كان النقاد يعرفون الرواية بأنها «ترجمة أو تصوير لواقع الحياة» فإن «موسم الهجرة إلى الشمال» هي تصوير لواقع اجتماعي عربي عام، وعلى الرغم من أن أحداث الرواية تدور في الريف السوداني إلا أنها تسلط الضوء على أساسيات التركيبة الاجتماعية العربية، وترسم صورة للإنسان العربي في واقعه المعيش، صورته الاجتماعية بجلوها ومرها، وزيفها وحقيقتها، إنها رواية البؤس العربي بامتياز.

ومن أهم القضايا التي تعرضها رواية الطيب صالح هذه السلوك الفردي للإنسان العربي، ومدى تناغمه مع السلوك الاجتماعي مما يحدد سلوك هذا الفرد، إذ

<?>. كتب الطيب صالح الرواية، ونشرت في البداية في مجلة حوار في أيلول/سبتمبر 1966، ثم نشرت بعد ذلك في كتاب مستقل عن دار العودة في بيروت في العام نفسه، والروائي (سوداني) من أهم الروائيين العرب، توفي عام 2009. أطلق باسمه «جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي»، في فبراير 2010م، متزامنة مع الذكرى السنوية الأولى لوفاته.

يظهر الإنسان العربي ذا صورتين: واحدة تعيش في ذاكرة مصطفى سعيد الذي لا يجب أن يطلع عليها أحد، تلك الصورة التي عاش أحداثها الدراماتيكية في الغرب، والثانية حياته الهادئة في إحدى القرى النائية في الريف السوداني، ويظهر فيها شخصية اجتماعية إيجابية، مما جعله يحوز ثقة الجميع في القرية، ولو أنهم عرفوا ماضيه ما عاملوه كما عاملوه، على عكس تلك الصورة التي عاش تفاصيلها في أصقاع الغرب، غازيا للغرب، منتقما من استعماريتهم، ولكن على طريقته هو، في استخدام سلاح التضليل ليقوع النساء في شرك نهمه الجنسي. ففي واقع الحال ترسم الرواية حياتين مختلفتين جدا لبطل الرواية الإشكالي «مصطفى سعيد». فهذا البطل من وجهة نظر محمد شاهين «لا يمكن أن يكون من نتاج كاتب غير عربي، أي أنه نتاج لا وعي جماعي عربي يواجه وعيا جماعيا أوروبا عبر التاريخ»¹⁰⁴، وعليه فإن «تصور مصطفى سعيد كنوع من الذات الأخرى أو المغايرة (alter ego) لفاوست، فإذا كان فاوست ممثلا لجبروت السلطة الفردية، فإن مصطفى سعيد أشبه بجبروت المقاومة لتلك السلطة»¹⁰⁵.

ومن خلال النسيج الاجتماعي الذي يجسد فنيا في الرواية، تظهر سلوكيات الرجل الشرقي، الذي يعتمد - كما تصوره الرواية- على الرجولة وتجلياتها البدائية مع النساء، إذ تصور الرواية الرجولة، كما جاء على لسان شخصياتها، أن «الرجل تظهر رجولته في معاشره الزوجات»¹⁰⁶، ولذا فإن الرجل لا يهتم من تكون هذه المرأة؛ إذ لا يعنيه منها سوى قضاء وطره منها، فهذا ود الريس - إحدى شخصيات الرواية - كان «كثير الزواج والطلاق لا يعنيه من المرأة إلا أنها امرأة، يأخذهن حيثما اتفق،

<?>. الأدب والأسطورة، محمد شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 104.

<?>. السابق، ص 105

<?>. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة- بيروت، دون تاريخ، ص (81-80).

ويجب إذا سئل «الفحل غير عواف»^{<?>}.

وفي هذا السياق الاجتماعي، تجد هذا الرجل الشرقي الريفي الذي يمثل طبقة اجتماعية أقل وعيا، يعيب على عائلة السارد بقوله: «قبيلتكم هذه لا خير فيها، أتم رجال المرأة الواحدة، ليس فيها غير عمك عبد الكريم، ذلك هو الرجل»^{<?>}، فقد كان عبد الكريم هذا الموصوف بالرجولة «مطلقا مزواجا»^{<?>}. وتظهر مع هذا السلوك الاجتماعي الرجولي الفحل، صورة الرجل الشرقي الخارجية في «أنه ذو شارين مقوسين طرفاهما كحد الإبرة»^{<?>}(5).

وتظهر في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» سمات المجتمع العربي، تلك السمات الموروثة، من قيم اجتماعية ودينية وسياسية، وقد يكون العيب في هذه الموروثات، هو تلقيها بشكل خاطئ، وممارستها كسلوك فردي في ظروف ما، لتصبح سلوكا اجتماعيا متوافقا على التزامه من قبل الجماعة، حتى أصبحت قانونا اجتماعيا مستقرا في الخيلة الجمعية لمجتمع ما، ولعل أهم سمة اجتماعية تبدو في الرواية ما يطلق عليه في العلوم الاجتماعية المجتمع الأبوي الرجولي، وإن شئت فقل المجتمع الذكوري، الذي يعلي من شأن الرجل، ويجعل له الحق في أخذ زمام الأمور والمبادرة، وما على المرأة إلا الطاعة والتنفيذ، وليس لها حق إبداء الرأي أو الاعتراض، حتى ولو كان الأمر يخص حياتها، فهذه «حسنة» أرملة مصطفى سعيد يطلبها ود الرئيس للزواج، لكنها ترفض ذلك الزواج، فيأتي دور الرجل في ممارسة صلاحياته الممنوحة له بالعرف الاجتماعي المستقر، فيمارس أبوها وإخوتها هذه الصلاحيات لإجبارها على القبول بهذا الأمر بدعوى «أنه أعطى ود الرئيس وعداً» فلا يجد بأسا بضرها وشتمها، قائلا لها: «تزوجينه رغم أنفك» إنه لا يريد أن يصبح «أضحوكة

<?>. . السابق ص (82)

<?>. . السابق ص (83)

<?>. . السابق ص (84)

<?>. (5) السابق ص (81)

يقول الناس ابنته لا تسمع كلامه»^{<?>(6)}.

ولكل هذا، يصبح سلوك هذه المرأة «حسنة بنت محمود» سلوكا شائنا في نظر المجتمع عندما ذهبت للحاج أحمد، تعترض على هذا الزواج، وتعرض نفسها على حفيده، فتجد ردة فعل المجتمع على هذا الموقف مستهجنة وغريبة «فهي التي تجرأت وطلبت يد الرجل، مما فتح عليها باب القول»: «عشنا ورأينا النساء تخطب الرجال»^{<?>(7)}، وعليه فإن على المرأة - من وجهة نظر المجتمع - أن تنتظر الرجل حتى يخطبها وتتزوج دون مشورة لها أو سماع رأيها، وإن لم يحدث هذا وبقيت دون زوج تكثر حولها الإشاعات، ففي نهاية المطاف «المرأة للرجل، والرجل رجل حتى لو بلغ أرذل العمر»^{<?>(8)}.

وتبقى مسألة مهمة بحاجة إلى وقفة ولو بسيطة، أخذت من الرواية مساحة لا بأس بها، وهي سلوك المرأة في الخلاص الفردي من الظلم الاجتماعي الذي وقع عليها؛ فهذه حسنة بنت محمود تهدد بقتل ود الريس وقتل نفسها، إن أغضبوها وتزوجته، وقد تم ذلك فعلا في الرواية، فتجد أن المجتمع لا يبرئها من هذه الفعلية، ويعد ذلك الأمر حدثا غريبا «فليس كل يوم تقتل امرأة رجلا بله زوجها»^{<?>(9)}، وكأن قتل الزوج أمر لا يتصور حدوثه في هكذا مجتمع، لذا يستفزع فعلها، ورأى الناس ذلك شائنا أشد ما يكون الشين، ونسوا أو تناسوا أن نظامهم الاجتماعي المستقر هو السبب في هذه الجريمة البشعة، فلم يتركوها وشأنها تختار زوجها، أو تربي أبناءها، فبعد أن امتنعت عن تسليم نفسها لود الريس لمدة تزيد على أسبوعين، يرى ود الريس أن ذلك عيب عليه وهو الفحل والرجل، فيصمم أن ينال منها ما يريد بالعنف، فتقدم على طعنه وقتله وقتل نفسها.

<?>. (6) السابق ص (123-124)

<?>. (7) السابق ص (133)

<?>. (8) السابق ص (102)

<?>. (9) السابق ص (113)

هذه صورة لامرأة في الرواية، تبدو واقعية مقبولة فنيا وفي المجتمع، إذ تجد لها أخوات في واقع الناس المعيش، امرأة تعاني من الظلم الاجتماعي، يتحكم الآخرون بمصيرها، لا حول لها ولا قوة، ضحية قانون اجتماعي غير منصف إطلاقاً، ولكنها امرأة ذات سمات اجتماعي هادئ وبسيط، تجد لها في المقابل نقيضاً في الرواية على مستوى السلوك الشخصي، وذلك في شخصية (ابنة مجذوب)، حيث تظهر في الرواية امرأة مترجلة؛ تتحدث بحديث فاحش أمام الرجال، وتسرد قصص مخدعها مع أزواجها بلا حرج، أضف إلى سلوكياتها غير المقبولة في مجتمع عربي «فقد كانت تدخن السجائر، وتشرب الخمر، وتحلف بالطلاق كأنها رجل»⁽¹⁰⁾.

إن في رواية الطيب صالح هذه تصويراً لعله دقيق لمجتمع كانت هذه صورته قبل أكثر من خمسين عاماً، عندما كتب الطيب صالح هذه الرواية، وقد كانت مجموعة من العوامل ترسخ مثل هذه النظرة في المجتمع، لعل الجهل هو أكثرها أهمية، فهل يا ترى تغيرت صورة المجتمع العربي اليوم، ونحن نصارع قرناً مليئاً بالتشوهات السياسية والاجتماعية، والردة الفكرية عن كل ما هو ثابت وجميل؟ قد تكون هذه الفترة أشد بؤساً من واقع الخمسينيات، فالجهل والتجهيل قد استفحل، والمرضى قد عم، والقيم الاستهلاكية الأنثوية في تفسح، وكل حركات الإصلاح قد تراجعت لصالح فئة تمردت من أجل اكتساب منافع فردية مشوهة، فالنظرة الجنسية البهيمية للمرأة ما زالت مهيمنة وبيشاعة أكبر مما يطرحه كاتب هذه الرواية، وما عليك إلا أن تتابع المحطات الفضائية لترى تشبيهاً للمرأة وتسليعها، ليعد ذلك في نهاية الأمر تطوراً في حقوق الإنسان وحقوق المرأة بشكل خاص!

<?>. (10) السابق ص (80)

«الظل الأبيض»^١ و«محاولة قهر الخوف والموت والذكريات

رواية «الظل الأبيض تجربة في الاستنارة» للشاعر والأديب الإماراتي عادل خزام، صدرت عام 2013 مع العدد (93) من مجلة دبي الثقافية فبراير-2013، وتقع الرواية في (202) صفحة من القطع المتوسط. يتحدث فيها السارد (إبراهيم) بضمير المتكلم عن تجربته الخاصة في الاستنارة ومكاشفة الذات وكيف يمكن للإنسان أن يفهم ذاته أولاً ليفهم من حوله.

هكذا جاءت رواية عادل خزام «الظل الأبيض- تجربة في الاستنارة»، لتكشف عبر أسئلتها الوجودية عن مجموعة من التساؤلات الفكرية والفلسفية التي تعذب الإنسان، وتدفعه طريقة إجابته عن تلك الأسئلة ليتخذ حيال حياته مواقف معينة فيعيش حياته بناء عليها. لقد بدا «إبراهيم» الشخصية الرئيسية في الرواية محكوماً في حياته الأولى قبل الاستنارة - إن صح التعبير- شخصية تلهث خلف المادة والتفكير في الماضي، وتتلبسه الأفكار، ويلاحق النساء ولا يشبع منهن، إنه سنّ في دولاب هذه الحياة التي لا ينظر فيها الناس إلا إلى الظاهر والمتعة العابرة.

يصوغ الكاتب عادل خزام رحلة تطهير عملية وروائية لهذه الشخصية عبر طقوس خاصة لرحلة ستكون إلى داخل الذات وتنبش في الأعماق، وتعتمد على مجموعة تمارين من التأمل في الأفكار التي تتصارع في الذهن، وتشعر الإنسان بالألم والتعب، وتتغص عليه حياته، رحلة من التأمل وصولاً إلى «التنوير»، عملية كانت أشبه بمصارحة الذات والكشف عن أخطائها، وطريقة عيشها وفلسفتها في العيش، لقد

^١ <?>. صدرت الرواية ضمن كتاب مجلة دبي الثقافية، عدد فبراير/2013، (الكتاب رقم 76)، شاعر وروائي إماراتي، كتاباته متعددة في الشعر والدراسات، وله جهود في الموسيقى والألحان فيما يتصل بالمرح المدرسي.

كانت تمارين صعبة وشاقة وتحتاج إلى إرادة وعزيمة، وأظهر إبراهيم تردده في البداية، ولولا طمعه في صاحبة الظل الأبيض «نور» لم يكن ليتابع معها وزوجها برهان تلك الرحلة الشاقة، التي امتدت إلى واحد وعشرين يوماً.

ويتسلسل الكاتب في بناء المعمار الروائي، لتغص الرواية بالأفكار المجردة وتناقش قضايا فلسفية ووجودية كثيرة، وتمتد فكرتا الخوف والموت في الرواية لتسيطر على فكرة الرواية بالكلية، فيظهر أن إبراهيم خلال رحلته تلك يسكن في نفسه خوف ما من شيء ما، فيصارع نفسه بحقيقة ذلك، فيرسم مشاهد من ارتباك ونجمله وخوفه، كما وأن شخصيات الرواية تعاني من شبح الموت ويسكنها جس الموت كلا من برهان زوج نور، وإبراهيم، وإبراهيم يعاني في أعماقه من وفاة والدته وهو صغير، وظل يتطلع إلى حنان الأمهات، ويغبط الأطفال عندما يرى أمهاتهم يحضنهم، فتبدو «حسرة الطفل وهو يرى الآخرين يتمتعون بعناق والداتهم»/ ص94. أما برهان فإن حادثة مقتل والديه في بيروت في فترة الثمانينيات جعلته يفكر بهذه الحياة والهدف منها، ليدخل في رحلة التنوير هذه، لعله يخلص البشرية من الآلام، ولعله يتخلص شخصياً من أليم الفكرة وشبحها الطاعني.

وحتى نور نفسها تعاني مما عانى منه إبراهيم وبرهان، عندما يموت زوجها، تستسلم لفكرة الموت، ولم تستطع أن تطبق عملياً أفكارها وأفكار زوجها، وهما المعلمان لإبراهيم ومرشدها في رحلة التنوير، فعلى الرغم من أن نور «ظلت تحارب التعلق بالأشياء سقطت في شرك الانجذاب إلى روح برهان وربما الموت قريباً منه، كانت تلك رغبتها الدفينة التي لم تبج فيها لأحد»/ ص186.

لعل فكرة الرواية وصراع الأفكار والعيش بمثالية وبعيدا عن تحكم الماضي والأفكار القديمة هي فكرة رومانسية إلى أبعد حد، فالإنسان ما هو إلا مجموعة من التجارب التي تشكله، ووعيه حيا لها يصنع شخصيته، ولذلك قد تبدو الرواية بعيدة في منطقتها،

فكيف سيتجرد الإنسان من ألامه وأفكاره وهي التي أعطته وعيه الكليّ ليعيش فيه؟ لذلك وقعت الرواية في الاسترسال الفكري لشرح أفكار الكاتب في مواضع كثيرة، وابتعد المتن الروائي عن سرديته ليكون أشبه بالمقطوعات الفكرية حول الموضوع المحكيّ عنه في الرواية، وتشكل ربما مقالات مكتملة حول تلك الأفكار المجردة التي تناقشها الرواية.

ومع كل ذلك هل نجحت الرواية في قهر تلك الأفكار أو فهمها في سياقها الاجتماعي الصحيح؟

يبدو صراع الفكرتين واضحاً في الرواية، فقد أظهر الكاتب أن الدخول في عملية التنوير قد تدفع الشخص «المتنور» إلى العزلة وإلى العيش وحيداً ومجانبة البشر والحياة بمليذاتها، ولذلك تجد أن «وليد جمال» رجل الأعمال الثري وزوجته «شروق» لم يكملا الطريق مع برهان ونور، واكتفيا بممارسة التأمل مرة أو اثنتين في الشهر لقناعتهما أن الحياة تحتاج أن نعيشها ونواجهها ونعايش مع متطلباتها؛ فتكشف «شروق» لإبراهيم منذ لقاءهما الأول عن ذلك «لقد حاولت كثيراً الغوص في عمق التأمل الذي نتحدث عنه، لكن حياتي العائلية لا تسمح لي أن أقطع عن أطفالي وزوجي لمدة شهر كامل أو واحد وعشرين يوماً أو حتى يوم، إنها مسألة صعبة بالنسبة إليّ»/ص165. وهذا ما أكدّه وليد جمال نفسه عندما تحدثا معا ذات زيارة، فقد أخبر وليد ضيفه إبراهيم بتجربته مع برهان قائلاً: «لقد مررت بالتجربة نفسها، وخضت جلسات التأمل مع برهان، ثلاث مرات»/ص173، ويحكم وليد على التجربة كلها كأسلوب حياة قائلاً: «هذا خطأ إلا إذا نويت أن تصبح راهبا وأن تدير وجهك إلى الدنيا، وتكتفي بما تراه في أعماقك»/ص173. إذن هناك وجهتا نظر متصارعتان، فأيهما سيكتب لها البقاء؟ إننا فعلاً نحتاج إلى فهم ذواتنا والنظر بعمق لنكشف أسرارها ونواجهها بالحقيقة، ولكن ألا يتم ذلك

بدون الانسحاب من الحياة؟ لذلك ربما انحاز الكاتب إلى هذه الفكرة الوسطية عندما حكم بالموت على برهان وعلى نور بالغياب التام، بوصفهما أصحاب هذه المدرسة، وقرر كذلك إبراهيم في نهاية الرواية أن يتخلص من شبح نور «صاحبة الظل الأبيض» ليقود تجربته هو الشخصية، ولحظة تنويره الحقيقية، إذ إن التنوير- كما جاء في الرواية- هو تجربة شخصية وقرار فرديّ، لا يُتحدث عنه ولا يشرح نظرياً وإنما يعاش عملياً، وكل إنسان هو صاحب فكرته وأرائه، لتختتم الرواية مشهدها بقول إبراهيم «عدتُ بعدها مشياً إلى الدير متحرراً من ثقل عظيم، يتقدمني ظلي الذي أصبح فجأة أبيض يشعّ كلها أوغلت بخطواتي في ظلمة الطريق»/ص202 ويبقى السؤال قائماً: هل يستطيع الإنسان التخلص من أفكاره وذكرياته ليعود ظلاً أبيض؟

«رغبات ذاك الخريف»^١؟* وتجليات الواقع المرير

صدرت رواية الكاتبة الأردنية ليلي الأطرش «رغبات ذاك الخريف» في طبعتها الأولى عام 2011، وقد حازت الرواية قبولاً ورواجاً بين جمهور النقاد والكتاب، وهي بلا شك رواية كاشفة ومعرية لعصب الحقيقة ومرارة الواقع المعيش بكل مستوياته وتعدد أماكنه وأزمته، عبر زمن روائي سبق عام 1948 بسنوات، وحتى عام 2005، فتبدأ الرواية الحديث عن نكبة فلسطين وما سبقها من أحداث، وتنتهي بنكبة عمان - إن صح هذا التعبير - التي تمثلت بتفجير الفنادق الثلاث «راديسون ساس» و«جراند حياة» و«ديز إن» عام 2005 على أيدي عصابات لم تفصح الرواية عن انتمائهم وأيديولوجيتهم.

تتصارع على مساحة السرد الحكائي والحدث الروائي في رواية «رغبات ذاك الخريف»، شخص تحركوا في فضاء روائي مفتوح على وجع إنساني ووجودي قاتل وأليم، شخص روائية وحقيقية، وحيوات كثيرة هدها البؤس والتعب، أسر فلسطينية تغربت عن الوطن لتعيش مأساة اللجوء، وما عانتها تلك الأسر في متاهات الغربية، وتحطم أحلامها على صخرة الواقع السياسي الذي خذلها، فلم تعد تحلم بالعودة إلى فلسطين الوطن والأمنية، بل زاد تشردها وابتعادها أكثر لتنسى الوطن في غمرة الحياة ومصاعبها.

يتناثر اليقين، ويغدو القلق والتلاشي سمة بارزة تقتل النفس وتعشش فيها الأفكار الهروبية أو الاستسلامية الماجنة، فن هارب إلى فضاء إلكتروني موهوم ليصنع حلماً

^١ صدرت الرواية عن وزارة الثقافة الأردنية، وللكاتبة (أردنية/ فلسطينية) روايات متعددة، وتم اختيار روايتها «ترانيم الغواية» ضمن القائمة الطويلة لجائزة البوكر، عام 2016.

متخيلا عبر محادثات التثقات، إلى آخر منغمس في المباريات الرياضية أو الأغاني الماجنة والمسلسلات، وإما أن ترميه الآمال في أحضان الأحزاب الإسلامية التي تدغدغ المشاعر والعواطف عبر نصوص مؤولة، لتحقيق رغبات مكتومة في نفوس من يحرك وقودها من الشباب الباحث عن قطعة أمل يتمسك بها، وإما أن تجد ملجأها في ترهات السحرة والمشعوذين عربا وغير عرب، لنكتشف في النهاية أنها لم تكن إلا مجرد حلقات متسلسلة مفضية لانعدام الأفق لصناعة جيل قادر على التغيير.

وتلامس الرواية كذلك أحلام شباب ضائعين في أوطانهم، يلمون بتحقيق أماني بسيطة وأحلام متواضعة، فيهجرون الوطن على أمل أن يجدوا في بلاد الغربة منافذ لتحقيق تلك الرغبات الخريفية، فيسافر أحدهم إلى فرنسا والآخر إلى أمريكا، وإذا بالواقع قد تغير، فتنتكس الآمال وتبعثر الأحلام، فتغير حياة الغربة وأسبابها الموضوعية المستجدة مسار حياتهم، فغيث الصيدلاني الذي حلم أن يكون عالم جينات وراثية مشهورا ينتهي تاجر عقارات، فيغنى وينسى طموحاته العلمية، فلا مكان لها في عالم تغيرت معادلاته.

وأما موسى عبد الحميد، فإنه لم يكمل حلمه بأن يصبح كوافيرا مرموقا في باريس عاصمة الأناقة والجمال، فتنتهي به الآمال إلى التجارة كذلك، بعد أن عانى الأمرين من مرارة التشرد والاختباء كالجرذان خوفا من الشرطة التي تلاحق العمال غير الشرعيين المقيمين في فرنسا، وليرتمي أخيرا في أحضان سيدة فرنسية خمسينية ذات الأربعة أبناء فيحصل على الإقامة، ويظهر للعلن، وقد دفع ثمنا باهظا أحلامه وأمانيه.

وتتابع الرواية خيبات الأمل مع محاسن الطيرواي وزوجها الذي تزوج عليها سكرتيرته، فتبوء أحلام محاسن بالفشل الذريع تجاه رجل أحبته وباعت أهلها من

أجله، ووقفت بجانبه وجعلت منه رجلا كما تقول الرواية، لتكون النهاية الطلاق والكرهية المطلقة، ويزداد شقاء زوجها سامي محمود أيضا عندما تموت زوجته الثانية «عطاف»، فيعود مرغما من أجل أن يكمل مشوار الحياة ليتابع ولده وابنته، ولكن بعد أن خسر علاقته وحميميته مع زوجة أحبته حتى النخاع.

وترسم الرواية فصلا آخر للشقاء الإنساني وهذه المرة مع رجاء وزياد البستاني اللذين انتظرا يوم عيد الحب ليحتفلا معا في أجواء بيروت الرومانسية، فكان الموت لهم بالمرصاد، حيث عبث تفجير موكب رئيس الوزراء اللبناني رفيق الحريري قاطعا وحاسما في القضاء على أن يتبادل المحبون الهدايا، تلك الهدايا التي ظلت محبوسة في الأدراج تنتظر وقتا أجمل لترى النور، ولم يستسلبها لما حدث فيقرر زياد التوجه إلى عمان لاحقا برجاء ليخطبها، فيكون نزيل فندق «غراندي حياة» الذي يترنح تحت وقع تفجير آثم، فينتهي الحلم ويتبعثر مع أشلاء البشر الذين قتلوا بلا ذنب في تفجير لا يرحم.

ولعل من أكثر الحيوانات شقاء إنسانيا حكاية عثمان وخديجة الزوجين السودانيين اللذين جاء إلى عمان لبيحثا عن تحقيق حلم أن يكون لهما طفل، فتنهي الحياة وشقاؤها مسيرة الحلم على وقع التفجيرات الآتمة، فيطمعان بعد كل المعاناة من الغنيمة بالإياب، لتنتهي الرواية بجملته على لسان عثمان «كيف يمكن لطفل نحلم به أن يعيش في عالم مجنون كهذا؟»

نهاية طبيعية تنتهي بها رواية صورت بؤسا وتعاسة بشرية، متلوثة الحكايات والأشخاص، ممتدة في المكان والزمان؛ ماضيا وحاضرا ومستقبلا في ظروف مختلفة، لتلتقي كلها عند نقطة ارتكاز واحدة هي: أن لا مكان لأحلام كبيرة أو صغيرة في هذا الواقع الكارثي، فالكل يفقد أحلامه وينأى عنها، وتزداد المسافة يوميا بين الشخص والحلم لينغرس أكثر في واقع أسود.

هذه هي «رغبات ذاك الخريف»، صورت الحياة بكل رغباتها، ولم تكن تلك الرغبات لتزهر، وكيف لها ذلك، وقد نبتت في صحراء الواقع في خريف ليس له آخر؟ رواية تفتش عن أمل فلا تجد له أي بارقة تلوح في الأفق، لم تجد سوى الموت لتنتهي به، فيكون الموت العبيث الكارثي الأعمى خاتمة فصول الرواية تلخيصا لحياة البشر الذين يسرون في دهاليزها منتظرين موتهم، وقد ماتت أحلامهم وجفت خضرة أمانهم، لا فرق عندهم إن ماتوا بمرض السرطان، أو قضوا نجهم بالجوع أو بسبب تفجير، فلا مفر من أن يموتوا بحياتهم، وليكن ما يكون.

وعلى الرغم من «رغبات ذاك الخريف» القاسية المؤلمة، إلا أن الأمل يتسلل من بين ركام الموت، لتقرأ في الرواية هذه الفقرة: «في لحظات الكارثة أو الفاجعة يمسح العقل المحب كل احتمال ويبقي الحياة، لا يقبل بغير الأمل، ونجاة الأحبة، ويرفض القلب إلا الرجاء بالحياة، فينكر ويقصي غيرها في مواقف الموت».

نوعت ليل الأطرش في تصوير حيوات متعددة مرتكزة على بؤرة الفكرة الواحدة، بتعدد ألوان المصائب وأشكالها، ولكن يا ترى هل ستكون «رغبات ذاك الخريف» عاملا مشبها في معاينة الأمل والبحث عنه؟ فعلى الرغم من قوة الحقنة إلا أن نفوسنا ستنهض من كبوتها لتبحث عن أمل جديد تنتنفسه كل صباح، فالحياة بلا أمل، وإن كان مصنوعا بالوهم والتصور والخيال، حياة لا طعم لها فعلا، فحياة مشدودة بجبل أو هام الأمل أفضل مليون مرة من حياة نستسلم فيها لواقع أمر من العلقم، فلم نخلق في هذه الحياة إلا لنهزم اليأس، ولو دفعنا أعمارنا ثمنا لذلك.

وقفتان مع رواية

«مدائن الأرجوان»^١ رواية تعيد الماضي السوري بدمائه

يوظف نبيل سليمان تقنيات سردية متعددة في البناء الروائي، من تعدد السارد، إلى توظيف الرسائل، والأحلام، والاسترجاع والحوار الداخلي والخارجي، والحكايات الشعبية والأغاني التراثية، ليرسم صورتين متقابلتين لسوريا، سوريا التي تفجر فيها الصراع في دمشق وحلب وحماة واللاذقية لتصبح مدائن الدم والأرجوان، بفعل الصراع السياسي بين القوى المختلفة العلمانية واليسارية والدينية، وسوريا الطبيعة والجمال والحضارة والتاريخ.

فصول من سيرة بطل ميت

من بين التقنيات السردية التي وظفها نبيل سليمان في روايته أشير إلى تقنية السرد الاستذكاري أو الاسترجاعي من خلال ما كتبه «واصف عمران» الذي تبدأ الرواية بالحديث عنه منذ صفحتها الأولى، وتنتهي به كذلك، وما بين البداية والنهاية، يشكل واصف عمران شخصية ليست رئيسية فقط بل شخصية محورية ذات دلالة مهمة، وإن كان حضوره الحي في الرواية قليلاً، إلا أن ما حمله من آراء وطبيعة خاصة، جعله يتبوأ البؤرة في رواية مدائن الأرجوان، فتشكل حادثة اختفائه واكتشاف موته صدمة وحيوية للرواية وشخصياتها الفاعلة. تمهد الرواية بشكل منطقي متسلسل إدراج شيء مما كتبه واصف عمران في

^١ صدرت رواية «مدائن الأرجوان» للروائي السوري نبيل سليمان، مع العدد (94) من مجلة دبي الثقافية آذار 2013، وللكتاب جهود في الدراسات الأدبية، ومجموعة من الروايات، منها: حجر السرائر، ودلعون، وينداح الطوفان.

مذكراته، بالقول: «طوى واصف القصة الأوغاريّة، وعاد جذلان إلى الخمر / العش / الوكر، وفتح القرآن الكريم، وفتح الدفتر الأنيق الصغير، وتعوذ، وبسمل، ثم راح يقرأ ويكتب» (ص122)، وتبدأ الرواية في الصفحة التالية بسرد شيء من كتابات واصف عمران في دفتره الأنيق ذلك تحت عنوان: «من سيرة علام»، لنقرأ مجموعة من الآيات القرآنية التي صنفها واصف وبوبها تحت العناوين الآتية: فصل المشيئة، وفيه خمس آيات من سور متعددة، وكلها تتحدث عن المشيئة الإلهية في الخلق، وفصل الرقيب، وفيه سبعة مقتبسات قرآنية، تتعلق بمراقبة الله سبحانه القول والفعل، والنجوى، والانتقام والوعيد بسجين للمطففين، وفصل الملك، وفيه آية واحدة من سورة الحشر، تتحدث عن بعض صفات الله سبحانه وتعالى، وتزهره عما يشركون، وهنا في هذا الفصل يسترسل واصف في كتابته على هامش الآية، يكتب مرادفات للملك، «كأن تقول: رئيس، وقد يقول: ملحد، أو رقيق الإيمان، أو واحد ممن يتشدقون بالديمقراطية والحرية» (ص124)، وفصل الإنسان، وفيه ثمانية مقتبسات من القرآن الكريم، كلها تبحث في الإنسان، في جوده وكنوده وكفره وهلعه وطغيانه وتدمره من خلقه ومعاشه مع أنه خلق في أحسن تقويم، كما تتحدث عن عدم سأمه من طلب الخير، وقنوطه إن مسه الشر. يأتي بعد ذلك فصل الرحمة الذي يكتب فيه واصف البسملة وآية أخرى من سورة آل عمران، تصف القرآن بأنه «هو القصص الحق»، ليتأمل بعدها في الآية طارحاً على نفسه السؤال النقيض «هذا هو القصص الحق، والقصص الباطل ما هو؟» (ص 125)، لم يستطع الجواب وزادت حيرته، ومع ذلك فتح «صفحة زاهية» ليكتب الفصل الآتي.

هل تحتاج الحرية إلى رحمة إلهية؟

أما في فصل السر، وهو آخر الفصول، يكتب السارد فيه مجموعة من فواتح السور من الحروف المقطعة، التي دار حولها بين المفسرين جدل كبير، ويكاد يجمع المفسرون على أنها سر من أسرار القرآن لا يعلمها إلا الله سبحانه^{<?>}، ومع هذه الفواتح يكتب آية تتعلق بوصف الله وبعض صفاته بأنه «الأول والآخِر والظاهر والباطن»، وآية أخرى عن الملائكة وعروج الروح «في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة»، ليختم الآيات بآيتين من سورة النجم تتحدثان عما فسره المفسرون بأنه يتعلق برحلة الإسراء والمعراج وما رآه الرسول الكريم، «ما كذب الفؤاد ما رأى، أفتمارونه على ما يرى» (ص 126).

ولنا أن نسأل السؤال الذي طرحه المحقق «لماذا جمعت هذه الآيات»؟ (ص 127)، هل كان ذلك من أجل أن يبني قصة كما أجاب عن السؤال؟ ولماذا يعنون هذه المقتبسات بـ«من أجل سيرة علام»؟ ومن قصد بعلام هذا؟

التاريخ يُعيد مهازله

يستذكر «يزن» أخو واصف أثناء حوارهِ معه في هذا الفصل من الرواية ما كتبه نجيب محفوظ في رواية أولاد حارتنا، وقصة الجبلأوي، فنجيب محفوظ «أراد أن يكتب قصة الله ورسله في روايته»، فكأن واصفا كذلك أراد أن يكتب قصة عن الله، لذلك تجده في آخر هذا الفصل من الرواية كما تحدث السارد عنه «خاف واصف من أن يوصم بالإلحاد وهو المؤمن، فقرر أن ينسى علام» (ص 128). إن ما جاء بمذكرات واصف وما كتبه في الدفتر الأنيق، يطرح أسئلة منها: ماذا

<?>. وهذا ما يختاره محمد علي الصابوني في كتابه «صفوة التفاسير» عند حديثه عن (أم) في أول سورة البقرة، مع أن هناك تفسيرات متعددة لفواتح السور، لكنها لم تعد أن تكون تأويلا ذاتيا، ليس عليه دليل.

أراد نبيل سليمان أن يقول في هذا الفصل من الرواية؟ هل أراد أن يطرح قضية حرية التعبير والكتابة في أي موضوع كان وفي أي شكل كان؟ تلك الحرية التي تقلصت وتحجمت في فترة الحكم البعثي لسوريا، لاسيما وأن هناك إشارات متعددة لذلك، في مواضع أخرى من الرواية، وهل أراد الكاتب أن يناقش قضية الحرية والعدالة والرحمة؟ تلك القضايا الإنسانية التي ناقشها المتن الحكائي في أحاديث المثقفين والمعارضين للنظام البعثي، ودافع عنها يزن وهو يمارس عمله معلما وكذلك رفاقه الشيوعيون غير البعثيين.

يبدو أن هذا الفصل من الرواية هو فصل جدير بالملاحظة والعناية والتفكيك وإعادة الربط بين ما جاء فيه وما جاء في الرواية بشكل عام، فإذ الذي يدعو إلى القتل والانتقام وانهاج سياسة التدمير الفردي والجماعي في سوريا وغيرها بين المعارضة والنظام سوى تناسي تلك الأفكار التي تدعو إلى الرحمة، وترك الناس لرب الناس ليحاسبهم، وكأن نبيل سليمان يريد أن يقيم الحجّة على الإخوان المسلمين، ذلك الطرف الذي حملته الرواية عمليات اغتيال كثيرة في سوريا في تلك الحقبة، فقد طالت اغتالاتهم المثقفين والمدرسين والمفكرين ورجال من المخابرات والأمن، كما تقول الرواية، أليسوا هم أحق الناس بمعرفة هذه الآيات وقراءتها؟ فلماذا يعرفون ويحرفون؟ ربما أراد أن يقرع الحجّة بحجة مضادة، لتكون الرواية رواية الحجّة الفكرية القاطعة فضلا عن أنها رواية سياسية، فلا يوجد سياسة دون أفكار، كما أنه لا يوجد عنف وعنفا مضادا دون أفكار مسبقة أيضا.

الآيات القرآنية الواردة في الرواية ومشكلة الضبط

يوظف الكاتب والروائي نبيل سليمان في المتن الحكائي كثيرا من النصوص الثقافية في روايته هذه، ويحفل النص ببنيته النصية بالكثير من النصوص والإشارات الثقافية؛ تراثية ومعاصرة، شعرا ونثرا، ومن هذه النصوص يوظف الكاتب كثيرا من الآيات القرآنية في ذلك الفصل من روايته الذي عنونه بـ «من سيرة علام»، ويشكل هذا الفصل من الرواية ست صفحات ليس غير، ولكن هذا الفصل له دلالاته التي ألمحت إلى شيء منها في المقال السابق، وأخصص هذا المقال فقط لبيان الأخطاء التي وقعت فيها الرواية في التعامل مع الآيات القرآنية.

جاء في الرواية في آخر سطر من صفحة رقم (122) في حديث السارد عن الشخصية الرئيسية «واصف عمران»: «ثم راح يقرأ ويكتب»، وهذا يعني منطقيا أن المصحف الشريف بين يدي واصف عمران، وقد أخذ يقرأ الآيات ويدونها في «دفتره الأنيق الصغير» لنكتشف ملحوظتين مهمتين: الأولى أن الآيات المكتوبة في هذا الفصل آيات مجتزأة من سور متعددة، متباعدة في ترتيبها، فهل كان واصف عمران يقلب في المصحف ويختار الآيات، على الرغم من أن الرواية لا تقول هذا. وتتعلق الملحوظة الثانية، بما وقعت فيه الرواية من إشكاليات في ضبط الآيات القرآنية، فهل كان واصف عمران/الروائي نبيل سليمان ينقل مباشرة من المصحف أم أنه اعتمد على محفوظه من الآيات القرآنية، مع أن الخطأ في ضبط الآيات ليس مقصودا لدى الكاتب، ولكن مع ذلك وجب التنبيه إلى ضرورة التثبت من الآيات القرآنية، وهي تدخل في النص الروائي.

ورد في الرواية تسع وعشرون آية من آيات القرآن الكريم من سور متعددة، وقع في العديد منها أخطاء متعددة، وبعض الآيات ورد فيها غير خطأ، أشير إليها من باب التصحيح ولفت انتباه القارئ لها، مع ثقتي المطلقة أن ما وقعت به الرواية من أخطاء في الآيات ليس متعمداً البتة، مع العلم أن فصل «المشيئة»/ص 123 وهو أول المقتبسات القرآنية، وفصل «الإنسان»/ص 124-125 لم يقع في آياتهما أي نوع من أنواع الخطأ.

وأبين فيما يأتي الآيات مصححة، مشيراً إلى موضع الخطأ؛ ففي فصل الرقيب/ص 123 الآية الثانية المقتبسة من سورة الزخرف/ الآية (80) {أَمْ يَحْسَبُونَ أَنَا لَا نَسْمَعُ سِرَّهُمْ وَنَجْوَاهُمْ بَلَىٰ وَرُسُلْنَا لَدَيْهِمْ يَكْتُبُونَ}، فقد جاءت الآية في الرواية (ولا نجواهم) بزيادة لا. وفي آية سورة النساء (84) {وَاللَّهُ أَشَدُّ بِأَسَا وَأَشَدُّ تَنكِيلًا}، قد سقط كلمة أشد الثانية، وفي آية سورة القلم (45) {وَأْمَلِي لَهُمْ إِنِّي كَيْدِي مَتِينٌ}، جاءت إليهم بدلا من لهم.

وأما في فصل الملك/ص 124 فقد جاءت الآية الثالثة والعشرون من سورة الحشر دون توثيق، كسائر الآيات، مع إثبات «الإله» بدلا من لفظ الجلالة الله، في قوله تعالى: {هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ}. وفي فصل الرحمة/ص 125 تسقط لام التوكيد من قوله تعالى: {إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ} الآية (62) من سورة آل عمران، وفي فصل السر/ص 126، وقعت الرواية في تشديد الفعل «كذب» وسقط حرف الجر «على»، وتحول الفعل المضارع «يرى» إلى ماض في الآيتين (12 و13) من سورة النجم: {مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَىٰ أَفَتِمَارُونَهُ عَلَىٰ مَا يَرَىٰ}. كما وأن الرواية/ص 126-127 قد نسبت الآية {لَنَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ} إلى سورة القصص، والآية هي جزء من الآية الثالثة من سورة يوسف، وكذلك

أدخلت الرواية في منها الروائي السردى قوله تعالى: {قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا}، وهى الآية (51) من سورة التوبة، وقد جاءت الآية فى الرواية بضمير المخاطبين، ولولا أن السارد أردف كلامه بقوله: «أليس هذا ما كتب سبحانه جل جلاله ليقظان فكانت له الشهادة»/ص320، لما أشرت إلى هذا الموضوع من الاختلاف، احتراسا عما قد يكون استفادة من معنى الآية وإدخالها ضمن لغة الكاتب من باب التأثر وليس من باب النقل الحرفى من القرآن الكريم.

استعارية الرواية وتفكيك المقولات الفكرية في رواية «واحة اليقين»^{* <?>} الرواية بوصفها استعارة كبرى

ربما يصلح هنا توصيف الرواية بأنها «استعارة فنية تتوسل التعبير عن الفكرة بأدواتها الخاصة من مقولات وشخصيات»، فالرواية ليست مجرد سرد محكوم متواصل ذي بداية ونهاية دون أن يكون لها دلالات واقعية وفكرية أكبر من بنيتها النصية المحصورة بين دفتي كتاب، وعليه فإن لكل رواية أسلوبها وتقنياتها الخاصة، تصنع عالمها بنفسها الذي يبني بوعي كاتبها فكرة فكرة بوصفها أسلوبا بلاغيا استعاريا، تحتاج إلى تفكيك مقولاتها وأسئلتها المقلقة. وتتجلى بوضوح هذه الاستعارية في رواية «واحة اليقين» للكاتب الأردني هاني أبو انعيم، هذه الرواية الحاملة مقولاتها وهواجسها وأسئلتها الثقافية والفكرية على ما سيتم توضيحه بعد قليل.

والمقصود بالاستعارية هنا، ليس ذلك المفهوم الضيق للاستعارة القديمة المنصوص عليه في الفكر البلاغي العربي القديم، والمتجسد في جملة أو تركيب أو لفظة هنا أو هناك، بل يمتد إلى ما هو أبعد بوصف النص بمجموعه استعارة فنية تحضر من خلال الحكيم وأدوات التعبير الروائي الأخرى؛ لتدل على ذلك الجزء المقصود من الاستعارة، فكما أن الاستعارة القديمة تحضر كأسلوب بلاغي دلالي قوي، لكنه جزئي، تسعى إلى التأثير في المتلقي، وتستثير ما فيه من جماليات التلقي والتفاعل، فالرواية بوصفها استعارة نصية وفكرية أكبر، تسعى إلى أمرين كبيرين، يمثل الأول في الدلالة المصاحبة للبنية النصية أو ما يمكن أن يطلق عليه المعنى المشار إليه بوصفه

<?>. * صدرت الرواية عن دار فضاءات، عمان، 2015، وللروائي (أردني / فلسطيني)، روايات ومجموعات قصصية تنتمي لفن القصة القصيرة جدا.

«مقصوداً أول» سابق التحقق قبل تحقق الجسم الروائي بشكل عام، ليكون هذا الجسم دالة على مدلول مسبق معروف سلفاً في فكر المؤلف، إذ إن الرواية هي شكل واستعارة لذلك المدلول الفكري المختزن في الوعي.

وأما الأمر الثاني المرتبط باستعارية الرواية فيتمثل في دفع القارئ دفعا جماليا واعيا محكوماً سلفاً بهذه الثنائية من الدال والمدلول، فيقرأ، ولا يكتفي بالقراءة العابرة أو القراءة الماتعة، بل سيبحث نحو التحليل والمناقشة والتفكيك، ويبحث عن دلالات أبعد من النص المتشكل أمامه، ويسعى إلى ذلك «المقصود الأول»، متسللاً مرة أخرى إلى أفكار الكاتب وناشأ في الوعي الإنساني المشترك.

أسئلة «واحة اليقين» ومقولاتها الاستعارية:

بنيت الرواية على مجموعة من المقولات الروائية الاستعارية وانبثقت منها مجموعة من الأسئلة المتشعبة، فكان اختفاء الأم حدثاً مؤسساً رمزياً واستعارياً، واستندت إليه بقية المقولات، وانبثقت منه مجموعة من التساؤلات، التي تشكل منها استعارة الحكاية الأصلية للرواية بشكل عام، فنذ بداية السرد وحتى نهايته كانت هذه الاستعارة لبّ الاستعارات الأخرى، وصولاً إلى المحطة الأخيرة، حيث انبلاج اليقين واضحاً في «واحة اليقين»، وقد اكتسبت بعداً «جوانياً» فكرياً أكثر من كونه بعداً مادياً وجغرافياً.

بالإضافة إلى ذلك تهتم الرواية بمسألة الوعي الاجتماعي والسياسي والفكري وتساؤل ذلك الوعي، وتمسّه مساً غير صارخ، فينتشر في الاستعارة الثانية من استعارات الرواية المتشعبة، وقد تحقق ذلك في التطور العمراني وما صاحبه من تطورات أخرى حتمية للمناطق المشار إليها في الرواية (عمان، الشونة، الأغوار، الكرامة).

هذه الاستعارة الروائية المهمة المتصلة اتصالاً مباشراً بالوعي الفكري الماركسيّ المعتمد على الحتمية التاريخية والتطور التاريخي، والضرورة المبتقة من أحداث التاريخ بفعل مجموعة من العوامل المادية، فقد انشغلت الرواية، ككثير من الروايات الأردنية، وخاصة روايات السبعينيات والثمانينيات- بهذه المسألة الاستعارية المهمة، فتدرجت في البناء السردي المتشعب والممتد على كامل الجسد الروائي بمقولة التطور التاريخي والعمراني لمدينة عمان²⁶* أو تلك المناطق المنصوص عليها في الرواية، لتمتد الدلالة لهذه الاستعارة لتشمل كامل الجغرافيا الأردنية والتاريخ، لتصل إلى ما وصلت إليه الرواية إلى تجسيد هذا التطور روائياً على شكل استعارة متمثلة في «الخرابة»، وما على القارئ إلا أن يلاحظ كيف كانت «الخرابة»- ذات المدلول الاستعاري اللغوي الخاص- لتصبح منطقة عامرة بالكهرباء والماء والمدارس، وهذا هو حال الأردن كله، فأردنّ الحاضر هو بالتأكيد ليس أردنّ الخمسينيات، ذلك التطور الكبير والمتسارع.

وأما ثالث المقولات الاستعارية المؤسسة لرواية «واحة اليقين» فإنه يتمثل في المسألة السياسية، ولاسيما الاحتلال الصهيوني لفلسطين عام 1948، وما أحدثه من نكبات متشعبة لها أثرها السلبي الواضح على الشعبين الفلسطيني والأردني. وتؤكد الرواية عبر استعاريتها هذه إلى تلك العلاقة الوطيدة بين ضفتي النهر المقدس من خلال عدة إشارات مهمة، من شهداء ومقاتلين واحتضان الأردن للعائلات الفلسطينية المشردة، ثم واقعة النكسة عام 1967، ومعركة الكرامة عام 1968م وأثرها الإيجابي في التاريخ الحديث إقليمياً وعربياً على حد سواء.

في هذه الاستعارات الثلاث المتشابهة والجدلية تقوم رواية «واحة اليقين» من

<?>. جاء في المثل الشعبي «علمك بعمان قرية»، وقد صاغ هذا المثل الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل (عرار) ملخصاً ذلك التطور في مدينة عمان من قرية إلى عاصمة متطورة:

علمي بعمان من بعض القرى فإذا عمان عاصمة الأردن تحميه

خلال شخصياتها الذين يشكلون هم أيضا استعارة أخرى موازية في مدلولاتها الاجتماعية والاقتصادية، مشيرة إلى تركيبة المجتمع الأردني وتطور هذا المجتمع، والتحويلات المصاحبة، إذ إن الإنسان هو أداة التغيير كما أنه كذلك هو محل التغيير، فلا تتغير الجغرافيا بفعل أدوات وأفعال أسطورية خارج الإرادة البشرية، أو بفعل أدوات اقتصادية مجردة كما يقول الاشتراكيون، بل إنها تتشكل بفعل الوجود البشري المؤثر في الجغرافيا ليصنع التاريخ. لذلك لم تتوغل الرواية في أعماق الشخصيات، بحيث تغرق في التحليل النفسي المرضي، بل اكتفت من هذا البعد بما يحقق استعاريتها وحيويتها في المتن الحكائي، الذي جعلها نابضة بالحياة، ليتعاطف معها القارئ تعاطفا فكريا ووجدانيا بالقدر الروائي المحكوم سلفاً.

ومما يلفت الانتباه في هذه الرواية إيجابية الشخصيات كلها، فقد بدت ذات نوازع خير وإيجابية، حتى المختار الذي تلبسته نزعة «شيطانية» للاعتداء على أم عمران، جاءت نزعته على استحياء مشوب بحذر روائي واضح، ولم تؤثر كثيرا تلك النزعة على المشهد الروائي الكلي، ولعل وجوده وعدمه سواء، فلم يكن يرتبط ارتباطاً عضوياً بمقولات الرواية الأساسية أو الفرعية، فلم يكن الشر متجذراً في تلك الشخصيات. وربما يدل ذلك على انحياز الكاتب شبه المعلن للإنسان وإيجابيته وإعلائه من شأنه، بحيث تؤدي صيرورة التعبير الإيجابي والمتعاضد مع الاستعارة الكلية التي تتضح في نهاية الرواية، محققة بذلك اليقين في قول عمران:

«أيقنت أنها الحاضر الثابت الذي لا مرأى فيه، وستبقى أبد الدهر عصية على الأفلو، لا يقترب الفناء من واحاتها، ولا يحف بها غياب، وما أنا إلا نبتة نمت في أطيانها جذوره، وسرى نبع دماها في شرايين قلبي، بعد أن أمعن موسم الجفاف في موات بذوري».

وبهذا يكشف السر، ويعلن عن اليقين في واحته، لينح الكاتب الأم أبعاداً أكبر

من كونها امرأة من لحم ودم، إنها الأرض والتاريخ والقيم، وهذه الثلاث لا تحي ولا تموت، وعلى الإنسان أن يلتفت إليها لأنها وحدها هي «واحة اليقين»، لتشكل بذلك الاستعارة الكبرى الحاملة لكل تلك الاستعارات المشار إليها آنفاً.

تأملات في رواية واسيني الأعرج مملكة الفراشة

جاءت رواية مملكة الفراشة للكاتب الجزائري واسيني الأعرج^{<؟>} محملة بعقود من الخيبات على الصعيدين الفردي والجماعي، ورسمت وبفنية عالية ذلك الخراب الحادث في النفس البشرية عندما تعيش أوضاعاً صعبة، وأهم تلك الأوضاع ما تخلفه الحروب من ويلات وصراعات واصطفافات، ليكون الموت المجاني سيد المواقف كلها، فيلجأ الناس إلى الهروب، إما الغربة وإما الاغتراب، فيهمون على وجوههم في المنافي، أو يصابون بلوثات العقل والجنون، فيرتدون إلى ممارسة أوهامهم والتعلق بما ينسبهم تلك الآلام، وهكذا جاءت «مملكة الفراشة» معبراً عن انكسار الشخصية الإنسانية وضياعها وقد فقدت الأمان، ولترصد تحول الناس وهم في ظل هروبهم الكبير المتسع إلى العالم الافتراضي، عالم الفيس بوك، فيدخلون في تجارب إنسانية، وأهمها الحب، فهل سينجح حبّ كان منشؤه الفيس بوك، وشخصياته هاربة من وجع وجودي قاسٍ، ويبحث عن مخدر يقيم شر الحياة الواقعية؟ هذا ما حدث للشخصية الرئيسية (ياما) التي أحبت شخصية شبحية في الفيس بوك وتعلقت به، لتكتشف في النهاية أنها كانت تطارد خيط دخان.

صدرت الرواية في عدة طبعات، ومن هذه الطبقات الطبعة التي وزعت مجاناً مع مجلة دبي الثقافية في عددها الصادر في شهر حزيران / 2013، وكانت الرواية تحمل الرقم (85) من كتاب دبي الثقافية، وجاءت هذه الطبعة بـ (503) صفحات من القطع المتوسط، موزعة على سبعة فصول ترويها ياما بطلة هذه الرواية.

<؟>. أكاديمي وروائي جزائري، يشغل منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السوربون في باريس، ويعدّ أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي، له العديد من الروايات، منها: طوق الياسمين، وأثنى السراب، وأصابع لوليتا.

فازت روايته مملكة الفراشة بجائزة «كتارا للرواية العربية عن فئة الرواية المنشورة، عام 2015

ويبدو أن واسيني الأعرج لم يكن من عشاق أو رواد الفيس بوك، وذلك لعدة مواقف وقعت فيها الرواية، لا تعبر عن حقيقة الواقع في الفيس بوك، ومنها ما جاء في الصفحة (36): «ألا يمكنك أن تتحرر من فيض الأصدقاء دفعة واحدة؟ مائة ألف يا إلهي؟ وكل واحد يظن أنه صديقه الأوحده؟».

فهل كانت الرواية تتحدث عن صفحة الشخصيات المشهورة؟ ربما، وهؤلاء لا يعدون من الأصدقاء فهم يقدمون إعجابا بصفحة الكاتب دون أن يكون صديقا، فلماذا أطلقت الرواية عليهم صفة الأصدقاء وهم ليسوا كذلك؟

وجاء في الصفحة (346): «كيف يعمل مع (15000) صديق وربما أكثر»، وهذا غير الواقع، فأقصى أصدقاء الشخص على الفيس بوك لا يتعدى (5000) شخص، ومن بلغ هذا الحد يضطر إلى فتح حساب جديد، ولا يسمح له بإضافة أصدقاء آخرين على هذا الحساب المكتمل، أو يكتفي الآخرون بمتابعته، وهذه بلا شك مفتوحة العدد، ولكنهم - كالصفحات الشخصية أو المجموعات - لا يعدون من الأصدقاء بمفهوم (مارك زوكربيرغ).

وكيف يمكن أن يفهم هذا النص الذي يصف بعض النشاط على الفيس بوك (338): «لأني عندما رجعت إلى بريد ماسة القديم المنشور على الفيس بوك وفليته نصا نصا تأكدت من الفداحة التي كنت أنا بطلتها»، فكيف يكون بريدا ومنشورا؟ ومعروف أن البريد في الفيس بوك و(التشات) خاص جدا، لا يمكن لأحد أن يطلع عليه، إلا إذا قصد الكاتب أن يصف تلك المنشورات (Posts) التي يكتبها الشخص على حائطه، هنا يبدو الأمر فيه بعض الالتباس.

ولعل الكاتب واسيني الأعرج يتخفى وراء شخصية ذلك المسرحي (فادي) العائد إلى الوطن بعد شتات ومنفى، فعندما تأتيه ياما، وتعرفه بنفسها وهي تظن أنه هو صديقها وحبیبها، تذكره بالفيس بوك وبمملكة الفراشة، فيجيبها: «لا حساب لي على

الفييس بوك. لا أعرفه أصلا ولا أحبه أيضا»، لكل ذلك جاءت هذه المعلومات غير دقيقة عن كيفية استخدام الفييس بوك. مع كل ذلك تبدو الرواية معبرة عن قضايا كبيرة، ولكن على ما يبدو أن واسيني الأعرج لم يندمج في عالم الفييس بوك كما ينبغي، وظل على أبهة الكاتب التقليدي الذي يعيش بين أوراقه وكتبه مع طقوس الكتابة القديمة، ولذلك عندما تحدث عن الفييس بوك تحدث عن شيء يسمع عنه ولم يجرب تفاصيله، فأتت هذه المحطات غير مقنعة، وربما أثرت في مسار الرواية الفني، ولنتجاوز عن هذه القضية إلى ما هو أهم في الوقفة الآتية.

مملكة الفراشة وجنون الشخصيات المأزومة

تبدو رواية «مملكة الفراشة» غاصة بأبجدية مصوغة بدم الشخصيات المأزومة والهاربة من واقعها، والباحثة عن شيء من أمان في العالم الافتراضي، هذا الأمان الذي حرمته في أرض الواقع، فقد بدا كل شيء في الحياة مشرذما ومفتتا ومفتوحا على الفراغ والمجهول.

تتولى السرد في الرواية شخصية «ياما»، وهي فتاة مثقفة وقارئة نهمة للكثير من الأعمال الأدبية المهمة التي تتحدث عن القلق الوجودي الذي يعاني منه الإنسان في أزمنة هي الأخرى تعاني من جنون التفتت والتلاشي، وتمتلك معرفة لا بأس بها لأغلب ما كتب حول تحليل الشخصية الإنسانية، ولاسيما فرويد، وغيره ممن كتبوا في علم النفس.

وتسرد ياما حكاية الجزائر، فتصور ذلك الخراب الذي أحدثته الحرب، ولم يكن خرابا ماديا فقط، بل إنه خراب يمتد إلى النفسية الإنسانية، فتجعلها تعاني من ويلات الحرب سنين طويلة، «صحيح أن اليوم لم يبق الشيء الكثير من تلك الحرب المجنونة، إلا بعض جنونها، ولكن تصليح الداخل يحتاج إلى زمن كاف ولأجيال تمسح كل الخراب الذي تسببت فيه سواء كانت ضحية منتقمة أم جلادة قاتلة»/ص 375.

على وقع المقتبس السابق تتكامل الرواية عبر مجموعة من الشخصيات التي عانت من ويلات الحرب، فكانت كل من فريجة أم ياما وأبوها زبير، وأخوها رايان، وأختها ماريان، وصديقها أو حبيبها الأول دوف والطفلة الحميمة وحبيبها الافتراضي فاوست (رحيم) من ضحاياها على المستويين المادي والنفسي، فقد تم تصفية أبيها ذلك الصيدلاني الذي وقف في وجه من يتاجر بأرواح الناس، وقتل بدم بارد،

وتم التخلص من دوف عضو الفرقة الموسيقية كذلك، حتى الطفلة (حمامة) لم تسلم من القتل، وهي الطفلة البريئة التي لم يكن لها ذنب سوى أنها تعشق الحمام، وتحب الحياة.

وعلى الصعيد النفسي كانت أم ياما ضحية المرض النفسي (الانفصام) قد أوقعها بحب كاتب شبح موتا (بوريس فيان الذي توفي في 23/يونيو/1959)، فتقتني كتبه ولوحاته، وتُسكن نفسها في لوحاته، وتضع نفسها محل نسائه، فتستأجر رساما ليقوم له بهذه المهمة، وتموت جراء عشقها المأزوم بحثا عن أمان مفقود، ورايان الذي أدخل مستشفى الأمراض العقلية بتهمة القتل، ليصبح من عداد المفقودين بعد حرق السجن والمستشفى، ليقيم في المدينة مثل شبح أو فأر هارب ليس له أي قيمة، وتتسلح ماريا بأنانيتها، وترفض أن تحضر مأتم أمها ولا تزور قبرها حتى، وجاءت فقط لتستولي على نصيبها من التركة، وتذهب من حيث أتت لتغوص في وحل الغربة وتتابع حياتها بعيدا عن وطن إما أن يأكل أبناءه قتلا أو مرضا أو نفيا، لتضمهم المنايا المفتوحة على الخواء.

تتجمع كل تلك الأزمات لـ «ياما» فتحاول الهروب من آلامها نحو الكتب لتعيش فيها، ولتدخل في علاقات فكرية مع الكتاب، وتحفظ ما كتبوه، فقد أوصلتها الكتب إلى حالة من القناعة بأفكار هؤلاء الكتاب، وبعد الكتب تلجأ لمملكتها الخاصة مملكة الفراشة، مملكة الفيسبوك أو كما يحلو لها أن تسميها المملكة الزرقاء، وفي هذا الفضاء الإلكتروني وبمحاذاة الحياة الواقعية تتبلور الأحداث لتعبر عن تلك الأزمات النفسية التي يعاني منها الناس، وقد كانت ياما وفاوست (رحيم) جزءا منها، وكذلك تظهر صديقتها سيرين أم الخير، التي مارست وهما بطريقة مختلفة عن ياما.

تعبر الرواية عن تلك العلاقات الزائفة التي يصنعها الفيس بوك، وقد يتخفى الناس

وراء شخصيات أو أسماء مستعارة، فيخلفون وراءهم وجعا قاسيا، لاسيما إن تعامل أحد الطرفين بواقعية وصدق مع الطرف الآخر، وهذا ما حدث لياما، التي دخلت بعلاقة امتدت إلى «ثلاث سنوات وعشرة أشهر، وتسعة وعشرون يوما، وست ساعات، وأربع وخمسون ثانية»/ص 483.

كانت علاقتها مع ذلك المستخدم الذي يدير حساب مسرحي مشهور يدعى (فادي)، ويقوم عنه بكل أعماله دون تكليف منه، فيتلبس روحه وأعماله وكل نشاطه الأدبي، فيتعلق حوله الكثير من المعجبات، ويدخلن معه في علاقات من الحب (كما توهمت ياما وليس معها وحدها)، فتسلم نفسه له بكل ما أوتيت من قوة وإرادة، فتصبح بالنسبة له ككأبا مفتوحا، وتمارس معه الجنس اللفظي، «حتى في الشهوة كانت اللغة هي جنوني الحر. مارسنا لذتنا ذهنيا عن بعد. كان خيالي هو منقذي الثاني لدرجة المرض، لأنه لولاه لاحترق كل شيء فيّ، ولذبلت كل حواسي الحية. الجنس الافتراضي باللغة، ربما كان ابتكارا عصريا خطيرا»/ص 402.

تدفعها تلك العلاقة لتمارس كل طقوس الحب، بعيدا عن الحياة الواقعية، فلا تستجيب لنصائح أمها ولا لنصائح صديقتها سيرين، التي كانت تعاني هي الأخرى من أزمة على طريقة خاصة؛ تدعي أن ملائكة تأتيها بأحلامها، فتروي كل عطشها الجنسي، وفي آخر الطقوس، «بعد حالات البهائم التي تعيشها المعشوقة مع ملائكتها، يمرر هذا الأخير أنامله الناعمة النورانية على الجرح فتلتئم الغشاوة»/ص 108، وهكذا تعيش أم الخير وهما آخر، هو قرين ذلك الوهم الذي عاشته ياما وعاشته أمها، كل واحدة منهن تهرب من واقعها نحو شيء افتراضي يجعلها مفضولة عن الواقع.

وفي نهاية الرواية تكتشف ياما ذلك الخداع الذي عاشته في دهاليز الفيس بوك،

بعد إن اكتشفت الحقيقة، فتتذكر حوارها مع أمها:

- ياما أنت أسوأ مني. تحبين صورة.

- أحب رجلا بطوله وعرضه.

- لا طول وعرض له. صورة ملصقة في ذهنك، وأنت من يعطيها كل أبعادها.

مجرد وهم.

فتعقب ياما على ذلك الحوار قائلة: «ألم تكن أُمي محقة يوم نصحتني بالابتعاد عن

وهم فاوست أو رجل الغياب كما أسمته؟»/ص 590.

ولكن هل باستطاعة امرأة عشقت بكل جنونها أن تنسى ما حدث معها وتتجاوز

محتها، خصوصا بعدما عرفت أن فادي ذلك المسرحي المشهور لم يكن يعرف عنها

شيئا؟

نجحت ياما بعد أن أدركت عقم التجربة أنها كانت تعيش وهما كبيرا، ولذلك

فإنها تخلت عن فاوست حبيبا الاقتراضي، ومحته من كل عناوينها، «وبعثت

به إلى فراغ بحجم مملكة زوكيربيرغ.»/ص 488، وليس هذا وحسب بل إنها

أحرق رسائلها ال (777) التي كانت تكتبها لتسلمها لفاوست في لقاءهما الأول،

لتجدها تقول، وهي تشاهد حرقها: «شعرتُ فجأة بخفة في وزني وروحي وثقل كل

ما كان يحيط بي. خرجت مني لعنة حارقة لم أرتب لها سلفا:» إلى الحجم فاوست

مفيستوفيليس»/ص 496، وبذلك تتعالى ياما على كل آلام الحرب النفسية التي

يعيشها الناس بعد الحروب الطويلة المدمرة، وكأن الرواية تقول إنه «لا يصيبنا

إلا ما كتبناه لأنفسنا»/ص 391، لتعطي الرواية الأمل في قدرة البشر على تجاوز

ما يمر بهم من محن، لو كانت عندهم القدرة والاستعداد والقرار لذلك، ليكون

باستطاعتهم ممارسة حياتهم كما هي بعيدا عن كل الأوهام التي تتلبسهم، وتكاد

تقضي عليهم.

الفصل الرابع

نماذج من الرواية المترجمة

1. بول سوسمان والرواية الممنوعة في «إسرائيل»
2. «عالم صوفي» تلك الرواية الفلسفية التعليمية الجريئة
3. «الجنس والمدينة» رواية البحث عن الطمأنينة
4. هنري شيناسكي ومحاولة المواجهة الأخيرة الناجحة
5. استطراد ومناقشة حول الأدب الأيروتيكي

الرواية الممنوعة في «إسرائيل»

ماذا يعني أن تُمنع رواية في «إسرائيل»؟ هل لأنها رواية «تعادي السامية» على نحو مطلق؟ أم لأنها تمس العقيدة اليهودية على نحو أكثر حساسية؟ أم لأن فيها قدرا من التزوير لتبدو رواية «خيالية» على نحو مثير للقراءة؟

تقفز إلى الذهن سياسة الاحتلال الإسرائيلي وإجراءاته القمعية، فقد كان ضابط التربية والتعليم، وهو ضابط مخبرات إسرائيلي كان يشرف على المدارس ويشكل السلطة الأعلى عليها قبل اتفاقية أوسلو، يبعث في بداية كل عام دراسي قائمة بالكتب المحظورة، يؤكد فيها منع وجود هذه الكتب في مكتبات المدارس الفلسطينية، كتب شعر وفكر وسياسة وفلسفة، ومنها بالطبع روايات لها طابع سياسي. قد يبدو هذا مبررا في منطق الاحتلال والسيطرة أن يُمنع شعب رازح تحت الاحتلال أن يقرأ شيئا يؤثر على وجود المحتل وكيانه، أما أن تُمنع رواية من أن تدخل «إسرائيل» فهذا أمر مستهجن، لاسيما وأن التطور التكنولوجي وتوفر النسخ الإلكترونية لهذه الرواية يجعلان المنع ضربا من العبث.

عن أيّ رواية أتحدث؟ إنها رواية «آخر أسرار الهيكل»^{<?>}* أو «السر الأخير للمعبد» (The last secret of the temple) للكاتب الإنجليزي (بول سوسمان)، رواية مكتوبة باللغة الإنجليزية، وترجمت إلى عدة لغات، وربما ترجمت إلى العبرية كذلك، وُصفت الرواية أنها رواية «خيالية». رواية طويلة، اقتربت من (400) صفحة، وأضاف الكاتب في نهايتها مسردا من (13) صفحة يوضح فيه المصطلحات والأشخاص والأماكن الوارد ذكرها في الرواية أو تتحدث عنها الرواية، مصطلحات

<?>. بول سوسمان (Paul Sussman) روائي انجليزي من مواليد 1968. والطبعة الأولى للرواية باللغة العربية صادرة عن الدار العربية للعلوم (ناشرون)، 2010، وترجمتها زينة جابر إدريس.

من الفكر الديني اليهودي وشخصيات وأماكن عربية وفلسطينية وإسرائيلية ودولية. هل ابتعدت هذه الرواية عن «الخيالية» بهذا المسرد لتكون رواية تستحق المنع من دخول دولة ديمقراطية تسبح في محيط دكتاتوري عربي؟

ربما كانت تلك العبارة المثبتة على الغلاف الخارجي الرواية «الكتاب الذي منع في إسرائيل»، حافزا إيهاميا للإقبال على قراءة الرواية، ولم يعد الأمر سوى أن يكون طريقة ترويج غير مستساغة من الناشر، وكأن كل رواية مُنعت في دولة، وخاصة في «إسرائيل» هي رواية عجيبة تستحق القراءة، ربما الأمر أكثر سذاجة مما نظن. لا أستطيع تجاوز هذه الملاحظة عند الحديث عن هذه الرواية، وربط ما جاء فيها مع منطقية الملاحظة وربما عدم منطقيتها كذلك، وليس هذا وحسب، بل لا بد من التنقيب عن الكاتب، فهل كان مثلا (بول سوسمان) معاديا للسامية حتى تمنع روايته من أن يتمتع بها الجمهور الإسرائيلي المتنوع في قوميته وأفكاره وتطرفه واعتداله؟ لا شيء من ذلك أيضا، حتى بدا لي أن الكاتب المتوفى عام 2012 كاتباً ليس مشهوراً شهرة كبيرة، ولم يرد حوله كثير من المعلومات في موقع الموسوعة الحرة الإلكترونية (الويكيبيديا)، أسطر قليلة لم تكشف عن تفاصيل حياته التي بدت مستقرة وطبيعية. ويحترس الموقع فيما يقدمه من معلومات حول الكاتب بهذه العبارة: «المحتوى هنا ينقصه الاستشهاد بمصادر. يرجى إيراد مصادر موثوق بها. أي معلومات غير موثقة يمكن التشكيك بها وإزالتها»، ويؤرخ للمحتوى بهذا التاريخ: (فبراير 2016).

يمكن للدارس أن يشكك فيما هو موثق حول الكاتب هنا، في هذا الموقع، ولكن، يكشف الكاتب نفسه عن موقفه تجاه إسرائيل في ذلك الحوار الصحفي المنشور في جريدة «المصري اليوم» بتاريخ: 5-6-2011، فيشارك بطل روايته «السر الأخير للمعبد» يوسف خليفة مشاعره تجاه إسرائيل، يقول سوسمان: «وأحب أن أوضح

أن خليفة يحمل - مثل - مشاعر قوية نحو إسرائيل وتجاه السياسات التي تقوم بها الحكومة الإسرائيلية تجاه الفلسطينيين»، وهذا الموقف الذي اتخذته الكاتب تجاه السياسة الإسرائيلية ليس الوحيد فيه، بل إن هناك إسرائيليين يشاركون المؤلف والبطل الروائيّ الفكرة نفسها والمشاعر ذاتها. إذن لا تبدو المسألة ذات بعد حقيقي في منع هذه الرواية، ولكن، ماذا قالت الرواية لتمنع في إسرائيل؟ ربما قالت شيئاً خطيراً.

تدور أحداث الرواية عبر سرد تفصيلي طويل في أماكن محددة (بريطانيا، فلسطين/ إسرائيل، مصر، ألمانيا). وكانت هذه الأماكن مسرحاً لروايات تاريخية وسياسية دينية للكشف عن سر أسرار هيكل سليمان، وهو «المينورا» أو «الشمعدان اليهودي» الذي كان يضيء «أورشليم»، وقد اختفى بعد دمار الهيكل عام 70 ميلادي، وبقي اليهود يبحثون عنه حتى الآن، ليعيدوا إقامة الهيكل من جديد في موقعه القديم كما يعتقدون، لتعود المينورا تضيء أورشليم، ويحتفل اليهود بالنصر العظيم، وهذا الرمز اليهودي المهم للشعب اليهودي يوازي في أهميته ودلالته الدينية والعقائدية الكعبة لدى المسلمين والصليب لدى المسيحيين، كما جاء ذلك في متن الرواية.

ولندرك أكثر أهمية الموضوع، فقط علينا أن ندرك أولاً أن الشمعدان التوراتي الديني لم يعد موجوداً، فقد دمر مع دمار الهيكل بشكل كامل، وما تكشف عنه الرواية بلعبتها الخيالية الروائية أن هذا الشمعدان المصنوع من الذهب الخالص موجود في مصر في كنيس في القاهرة، يحرسه رجل يطلق عليه «حارس النور»، موكل بذلك عبر الوصية التاريخية منذ سنة (70) ميلادي، هذا الكشف لم يتجاوز البنية الروائية، ليظل يسبح في محيط من الوهم والخيال المحض.

هل هذه الفكرة فكرة خطيرة؟ لقد دمر الهيكل بالكامل، ولم يتبق منه غير موقعه، كما يزعم اليهود، وما فكرة إعادة بناء الهيكل إلا كذبة كبرى، فاليهود ينتظرون

«المينورا» والمينورا ليست موجودة، إنهم إذن ينتظرون تحقق الخيال والوهم. ولكن، هل باستطاعة هزيمة اليهود فكريا بدمار المينورا والمعبد بكامله، فالدولة العبرية المسماة «إسرائيل» دولة قامت بقرار سياسي دولي تحت مزاعم توراثية، لن يؤثر في وجودها خراب الهيكل أو إعادة بنائه، ولذلك فها أهمية البحث عن «المينورا» إنها لعبة المتطرفين اليهود الذين لا يريدون تحقيق السلام والتصالح مع العرب ومع الآخرين، لمجرد أنهم «غويم»/ أغيار يستحقون القتل أو الاستعباد، وهذه الفكرة هي ما تحاول نقضه الرواية، لتشيع أجواء من التفاهم والتصالح بين الشعبين المتحارين منذ قرن من الزمن. هذه هي مقولة الرواية أو مقولة (بول سوسمان). فهل تستحق روايته المنع من أن تدخل إلى واحة الديمقراطية الغربية؟ أشكّ في ذلك كلّ الشك.

«عالم صوفي» *؟* تلك الرواية الفلسفية والتعليمية الجريئة

رواية من تأليف النرويجي جوستيان غاردر (Jostein Gaarder). نشرت عام 1991، وطبعت مرات عديدة، وترجمت إلى لغات متعددة. شخصيات القصة: الفتاة صوفي امندسون (Sofie Amundsen)، والبرتو نوكس (Alberto Knox)، والبرت كئاغ (Albert Knag).

تعد جراءة كبيرة تطويع الكتابة الفنية الخالصة من أجل تحقيق هدف تعليمي أو تربوي، مقصود أساساً منذ وعي الكاتب الأولي بالفكرة التي يريد أن يجسدها في عالم الكتابة الفنية الشعرية والروائية تحديداً، تلكم هي غاية أستاذ الفلسفة الكاتب النرويجي جوستيان غاردر في كتابته روايته الشهيرة عالم صوفي، فقد صرح في آخر صفحات الرواية قائلاً على لسان ألبرت مولر كئاغ، إحدى الشخصيات:

«يومها، بالذات قررت أن أكتب لك كتاباً في الفلسفة، إذ كنت قد ذهبت إلى مكتبة كبيرة في كريستيا نساند، وإلى المكتبة العامة، ولم أجد أي كتاب من هذا النوع موجه للشباب». (ص 542)

وهذا الكلام يذكر ببعض المؤلفات العربية القديمة التي أعلن مؤلفوها في مقدمة تلك المؤلفات عن مثل لهذه الغاية، ولكن الأمر هنا اعتقد وأصعب من وجهة نظري؛ إذ إن جوستيان أفرغ المادة الفلسفية في قالب روائي، ولم يجعله كتاباً بحثياً، فجاء مصوغاً بلغة بسيطة يفهمها الشباب، بل اعتمد الفن الروائي لتكون مجالاً حاملاً للمادة الفلسفية، لتساهم في نشر الوعي الفلسفي، ولتكون القضايا المطروحة

؟. «عالم صوفي» (Sofies Verden بالنسخة النرويجية)، نشرت عام 1991. باللغة النرويجية، وترجمت إلى لغات أخرى عديدة تجاوزت الخمسين لغة، ترجمتها إلى اللغة العربية حياة الحويك عطية، وصدرت عن دار المنى، الأردن.

في تناول الجميع. ولم يحاول جوستيان أن يخدع القارئ، بل على العكس من ذلك، أثبت على الغلاف الخارجي التوصيف الآتي: عالم صوفي. رواية حول تاريخ الفلسفة.

ولعل المهم في الرواية ليس هذا الكم الهائل من المعلومات الفلسفية، وذاك الحشد الكبير من الفلاسفة على مر العصور، أو ذلك الغموض الذي يلف الرؤيا العامة لبعض قضايا الكون والإنسان والحياة، وتشابك العلاقات، ليس كل هذا مهما فنيا في تصوري، ولكن الأهم من ذلك كله تلك الجرأة والفنية العالية في تمرير تلك الجرعة الفلسفية المكثفة إلى قارئ الرواية ومتلقيها، ويحث للقارئ أن يسأل: كيف استطاع الكاتب، وهو أستاذ في الفلسفة، أن يطوع المادة الفلسفية لخدمة الفن الروائي بهذا التنوع والتناسق، وبهذا العمق أيضا؟ أو أن يطوع الرواية ويسلس قيادها لتخدم الفلسفة وتجعلها في تناول كثير من الناس؟

تظهر مقدرة الروائي جوستيان غاردر وجرأته في الآن نفسه في بنائه الرواية بناء فلسفيا وتعليميا في ذات الوقت، إذ تعد الرواية رواية تعليمية، وبهذا فهي تلتقي مع ما عُرف عند العرب من الشعر التعليمي، وبالتالي فقد نجحت الرواية في أن تكسر الحاجز النفسي لدى القارئ في نظرتة للفلسفة، وبأنها أفكار هلامية صيغت بلغة معقدة غير مفهومة، ولها مختصون، أما نحن معشر محبي الروايات، فتركوا لنا روايات الرومانسية والمغامرات والمتعة، ولا نريد سوى ذلك، أما الكتب الفلسفية فليس لنا فيها حاجة. لقد تجاوزت الرواية هذه النقطة بكل جرأة، وغدا للرواية قراء يفوق عدد النسخ في طبعاتها المعتمدة عربيا وفي لغات أجنبية أخرى، وانتشرت بين جيل الشباب انتشارا لعل صاحبها لم يتوقع لها ذلك.

لقد أزاحت الرواية الحواجز بين الحقول الثلاثة: الحقل التعليمي، والحقل المعرفي الخالص، والحقل الروائي الفني، وتشكلت الرواية من كل هذه الحقول لتصنع

نفسها رواية يتشبث بها القارئ لأبعد مدى ممكن، حتى إذا ما استولت الرواية على القارئ وأخذته نحو الدهاليز الملتوية، بدأ الرحلة مع تلك الفتاة اليافعة صوفي أمندسون وحبها للمعرفة وفضولها للاستكشاف، وإثارة تفكيرها عبر رسائل بريدية كانت في البداية مختصرة ومبتسرة ولكنها أساسية في عالم الفلسفة، وتبين الرواية كيف تعاملت صوفي مع تلك الأسئلة بجديّة من يريد العلم والمعرفة، فقد انزوت في كوخها، الذي كان بالنسبة لها الملجأ السري في حالات وجدانية متعددة من حزن وفرح أو غضب، لقد اعتزلت الآن لتفكر، وليس لتغضب أو تسرّ، إنها العزلة المطلوبة لكل مفكر أو فيلسوف أو نبي أو مصلح قبل أن يواصل رحلته مع المحيط، فلا بد أن يبني الفكر على قاعدة سليمة، وتترسخ القناعات العقلية تجاه أي مشروع فكري أو فلسفي.

وهذا يذكر بطبيعة الحال بمواقف إنسانية كثيرة؛ ألم يعتزل النبي محمد، صلى الله عليه وسلم، في غار حراء قبل البعثة؟ ألم يعتزل الغزالي في بعض مراحل حياته، قبل أن يواصل مشروعه الإصلاحية والفلسفي - الصوفي؟ ألم يعتزل بعض فلاسفة الغرب للغرض نفسه؟ والأمثلة أكثر من أن تعد أو تحصى، إذن نحن أمام عزلة لها ما يبررها منطقياً وفلسفياً، ولكن ما لا نستطيع احتمالها هو عزلة فتاة في الخامسة عشرة من عمرها، تفيض حيوية، كيف لها أن تعتزل من أجل الفلسفة والتفكير، إنها جراءة أخرى وكبرى يا جوستيان غاردر!

لقد أمهل باعث الرسائل الأستاذ ألبرتو كنوكس صوفي حتى غدت ابنة الخامسة عشرة. ماذا يعني ذلك؟ إنه يعني الكثير، يعني بداية النضوج وبداية الأسئلة الكبرى الوجودية. إنه يبادرها بالسؤال وتاركا لها التفكير والإجابة جراءة تعليمية أخرى، فيا ليت معلمينا في المدارس والجامعات يفتنون مثل هذا الأسلوب وهذه الإستراتيجية، فقد اعتمد ألبرتو كنوكس في تعليم صوفي إستراتيجية تعليمية

قائمة على أسس تربوية غاية في التأثير، فلم يربطها بشخصه، وجعل نفسه غائبا في الحضور الوجودي أمامها، ولعله يبغى توضيح فكرة وجود الذات الإلهية المؤثرة دون تجسيدها المشخص، وربطها بالفكر وحدها، وجعلها تتحمل مسؤوليتها فيما تختار من إجابات هي وحدها، فليس المهم وجود الأستاذ والمعلم، بل وجود الرغبة في الكشف والتعلم والمعرفة وتحديد ما نريد.

وقد استعمل الأستاذ مع صوفي كذلك أسلوب التعليم عن بُعد، فقد بعث لها برسائل عبر البريد، وبعث لها كذلك بأشرطة الفيديو، وانتقل بها إلى حيث يريد؛ إلى أماكن متعددة، فإذا لم تستطع هي الوصول إلى المكان المفترض زيارته، فلينتقل المكان إليها! إنها إمكانيات عظيمة توظف لأغراض تعليمية، وكذلك فقد بدأ ألبرتو مع صوفي بأقرب سؤال وأعظم سؤال. إنه سؤال المرء نفسه: من أنا/ من أنت؟ هذا السؤال الوجودي المستغرق لبني الإنسان، ثم السؤال الوجودي الأكبر: من خلق العالم؟ وهكذا تتطور الأسئلة، ويتطور التفكير وتتعدد الوسائل وتتعلم صوفي خطوة خطوة، وعلى نار هادئة كما يقولون.

وختاماً ما هو الدرس المستفاد من الفلسفة والرواية معا؟

لا شك في أن الفلاسفة - عموماً - مهما بلغت بهم شطحات الخيال والتحليل والتفكير والربط العقلائي، هم مأخوذون بضرورة حل اللغز الكبير المشار إليه سابقاً، فصوفي أمندسون - بوصفها إنساناً - يجب أن تدرك الغاية من وجودها، لتستحق أن تعيش حياة هادئة مطمئنة ترتاح فيها من العدمية والعبث، ولذا كان عليها أن تختار البحث والمتابعة وإعمال الفكر وطرح الأسئلة؛ لتصل إلى القناعة المرضية، ولعل الفن الروائي كان أكثر الوسائل إمتاعاً وإقناعاً لمناقشة لغز الحياة في تجليات رواية عالم صوفي تلك الرواية الجريئة في طرح السؤال ومناقشته بكل عمق

وروية دون تعثر أو ملل، كون الفن الروائي يقدم شكلا للحياة قريبا إلى الواقعية
مجسدا في حياة الأشخاص الروائية.

أما أنت أيها القارئ فعليك أن تختار شكلا مقبولا لحياتك؛ لتكون الحياة ذات
هدف ومعنى لا مجرد أيام تمضي، فأكبر مصيبة أن تعيش الحياة وأنت تجهل
كنها، وإن فاتك شيء من ذلك فعليك برواية عالم صوفي. أعد قراءتها لعلك تطمئن
وترضى.

هنري شيناسكي والمواجهة الأخيرة الناجحة

من هو «هنري شيناسكي» هذا؟ أيعقل أن يكون مجرد بطل رواية «نساء» للكاتب شارلز بوكوفسكي^{<?>}؟ هل يمكن لشخص حقيقي أن يكون مثل «شيناسكي»؟ هل يمكن أن يكون هناك كاتب مثل هذا الكائن الروائي المجهول بالنبيذ والفودكا وعرق النساء اللواتي ضاجعهن عن طيب خاطر، لدرجة أنهم كن يسافرن من ولاية إلى أخرى فقط من أجل أن يحظين بليلة في فراش هذا المعتوه؟

المسألة مربكة، والأسئلة عنيفة وضاجة ومتدفقة، ليس بوسع القارئ أن يتجاوز عن هذه الرواية دون أن يتمها، وربما لعن كل شخصياتها الشاذة، على الأقل لقارئ مثلي أدهشه ما فيها من جنون وطقوس جنسية متعددة الأشكال والأنواع والمذاقات، على ما كان يصف شيناسكي. ربما كان الكاتب فضائحياً ولم يكن عبثياً، هل كان الكّاب أو هكذا يرى بوكوفسكي أن الكّاب كانوا وما زالوا صائدي نساء من أجل متعة عابرة، لم تمكث إحداهن في أقصى ما مكثت مع شيناسكي أكثر من أسبوع. فهو شخص تضجّره العلاقة الواحدة التي تربطه بامرأة واحدة. تزوج مرة واحدة، ولم يفكر بإعادة الكرة مرة ثانية، يريد أن يظل حراً ويمارس ما يمارسه مع كل امرأة تتاح له، سواء في شفته أو شققهن، أو حتى أثناء سفره ليحيي أمسيات القراءة الشعرية.

في الواقع كان شيناسكي رجلاً محظوظاً، إذ أنه لم يكن يفكر بأكثر من ازدراد النساء، فهو لاديني، ولا تحكّمه أي تقاليد أو أعراف أو مواضعات اجتماعية، لا يحب الاختلاط بالناس أو الالتقاء بهم، سوى من أجل القراءة الشعرية

<?>. هنري تشارلز بوكوفسكي (1920-1994) شاعر وروائي وكاتب قصة قصيرة أمريكي من أصل ألماني.

مدفوعة الأجر التي كانت في الجمل لجمهور مخمور مثله يتبادل وأفراده السباب والشتائم المنحطة. كان شيناسكي غاية في الوضاعة وهو يعرف ذلك من نفسه جيداً، فقد وصف نفسه بأنه أشد حقارة من ماركيز دو ساد صاحب ذلك التاريخ البشع من الجرائم التي جسدها في رواياته، بدا غير مبال بشيء، ويرى «البشرية مشروعاً فاشلاً»، مع أنه ودود وطيب أحياناً، ومتعاطف مع من يشعر أنه بحاجة لمساعدة أو يحتاج نقوداً.

مضت حياة شيناسكي في الرواية على هذه الشاكلة في (104) فصل من رواية متضخمة الحجم إذ بلغت (535) صفحة، شرب فيها عدد لا يحصى من قناني الخمر بشتى أنواعه من النبيذ والفودكا والويسكي، وغيرها مما لست أذكره. وضاجع فيها ما لا يقل عن (90) امرأة؛ بعضهن لمرة واحدة، والوحيدة هي (ليديا) التي مكثت معه مدة أطول بعد فراغه من أمر زواجه الأول. لقد أغرمت به إلى حد الجنون والغيرة من أي امرأة كانت تأتيه أو تعرف أنها على علاقة وشيكة معه، إذ كان محل شكها ويقينها في كل امرأة يتلفظ هذا (المنحط) باسمها.

يظل هنري شيناسكي على هذه الشاكلة، ما إن يودع امرأة في مطار لوس أنجلوس حتى يستقبل أخرى، أو أنهم يقتحمونه اقتحاما مبالغاً، أو يبعثن له رسائل وصوراً فوتوغرافية لأوضاع مهيجة يبرزن فيها أعضاءهن وعوراتهن، ليحظين به. فقد كانت النساء تتودد له، وهو لم يكن يردّ امرأة مهما كانت (كريمة القم) أو (لا تحسن العمل) أو (غير جميلة) (صغيرة الحجم) أو (سمراء نحيلة)، مجانية أو مقابل بعض الدولارات. لا شيء يمنعه عن النوم مع أي امرأة مهما كانت.

ربما إن وقفت عند رسم هذه الصورة المرعبة لهنري شيناسكي أكون قد ظلمت الرواية والروائي، وهضمت البطل المهووس حقه الإنساني، وتغاضيت عن تلك الفكرة المتوارية خلف كل ذلك الصخب من ممارسة الجنس وشرب الخمر، إن هذه

الصورة بلا شك صورة عديمة الفائدة، وربما وجدتها مبالغاً فيها، ولكن فلنفتش عما هو أهم من ذلك كله!

تستعرض الرواية عبر بطلها الذي يروي حكايته قصة كاتب، متعدد المجالات في الكتابة بين القصة والرواية والشعر، وله ما يربو عن عشرين (ربما خمسة وعشرون أو ستة وعشرون) مؤلفاً متنوعاً، وهو كاتب معروف، له جمهوره من القراء، وإن لم يكن مشهوراً شهرة كبيرة كما يطمح، ولكنه على كل حال كاتب يعتاش من إنتاجه الأدبي، نشر له خارج الولايات المتحدة الأمريكية، مثلاً في ألمانيا نشر له كتابان، وله ناشر يبيع له كتبه، ويعيش حياته ببساطة، لا يتأق في مظهره العام ولا لباسه ولا في طعامه وشرابه، وبيته غير منظم وغير نظيف، يقترب من صورة الإنسان العاديّ والعاديّ جداً، مع أنه كان مثقفاً، ولم يكن مفاخرًا بثقافته، ولم يقل لنا إنه يمتلك كتباً أو أنه كان يمارس قراءة غير الجريدة، ولكنه كان يشير إلى أعمال أدبية متعددة لكتاب مشهور روائيين وشعراء. إنه لم يكن من أولئك الكتاب الاستعراضيين الفارغين، فثقافته وقراءته له وحده، فما شأن الآخرين بها؟

قدم هنري شيناسكي رأيه في الكتاب والمثقفين، وكان كاتبه المفضل «جون فانتي»، فهو بنظره «كلمة مشاعر، رجل بمنتهى الشجاعة»، ويلتقي «سيلين» مع فانتي في الشجاعة ولذلك يفضلهما، ولكنه لم يكن معجباً بآرنست همنجواي، فقد كان في نظره متجهماً جداً، مفرطاً في جديته، ولم يكن عفويًا، ولا يحب الرقص»، وكان شيناسكي ينفر من الكتاب المعاصرين ولا يحب صداقتهم، ولا معرفتهم، فمن وجهة نظره أن «أسوأ ما يحصل لكاتب هو التعرف إلى كاتب آخر، والأبشع من ذلك هو التعرف إلى عدد من الكتاب الآخرين». يبدو أن شيناسكي كان يرفض إدعاءاتهم وعبقريتهم الموهومة، فكل كاتب يرى نفسه عبقرياً سواء نشر كتاباً أم لم ينشر، باع كثيراً من كتبه أم لم يبيع، مع أن العبقرية كما يصرح شيناسكي «مضمحلة»، وبالكد

تكون موجودة.

كما لا يفوت شيناسكي أن يتحدث عن الكاتب الجيد، الذي يدرك متى عليه ألا يكتب، فالكاتب ليست مجرد الطرق على الآلة الكاتبة، إن لها ظروفًا وطقوسًا خاصة، أما بالنسبة له، فقد كانت تجربته الكاتبة مرتبطة بالنساء وعلاقاته معهن، ولكنه لم يكن يكتب عن تلك العلاقات إلا بعد انتهائها. إنه هنا يشير إلى قضية مهمة جدا في الكتابة، فلا ينبغي للكاتب أن يكتب وهو في معمة التجربة، عليه أن يتأمل تلك التجربة ليكتب عنها أفضل، بحيث «تصير الكتابة أقل بكثير من العلاقة بالذات، إلى أن تنتهي العلاقة، الكتابة ليست سوى البقية».

تكشف الرواية أيضا أن شيناسكي كان طفلا محروما من الحنان والعطف الأبوين، يقول في ذلك: «السبب كان طفولتي.. لا حب، لا عطف، وفي عشرينياتي وثلاثينياتي ما حظيت كذلك بالكثير، أحاول أن أعوض كل ما فاتني». فرمما ترك ذلك شيئا في نفسه تجاه ذلك، يكابد بمشقة من أن أجل أن يستطيع دفع إيجار شقته، فهو ليس مالكا لأي عقار، وكثيرا ما كان يشكو من سيارته الفلوكر فاجن القديمة. فالحياة التي كان يعيشها كانت قاسية وذات آثار نفسية تكاد تكون مدمرة، فواجهها بالكتابة والنساء والخمر.

لن تظل الأمور على هذه الرتبة، وإن استهلكت من الرواية (103) فصل من ال (104)، بل سيحدث ما لا تتوقع حدوثه، فتظهر له تلك (البتول) المسماة (سارا)، لتعامله تعاملًا مختلفًا عن بقية النساء، مع أنهما كان ينامان في فراش واحد وتحت غطاء واحد عارين تماما، إلا أنه لم يحدث بينهما ما كان يحدث مع الأخريات، ربما أرادت كشف طبيعته، وهل فعلا يستحق التضحية. فترك لها حرية ممارسة الحب معه، ولم يكرهها على ذلك إلى أن فاجأته بذلك عن طيب خاطر منها. فيعلق شيناسكي على صنعها «أصبت بالذهول ولم أعرف كيف أتصرف»

محترماً رأيها في أن ممارسة الجنس تعني الزواج، ولكنها ربما كانت تحتبره، وبما أنه قد نجح في اختباراتهما غير المعلنة كإثباته بمتعة خاصة وغير متوقعة في نهاية احتفالهما برأس السنة الجديدة. فعلا إنها سنة جديدة.

كانت (سارا) هذه المرأة التي هزته وغيرته، على الرغم من أن هناك امرأة أخته من بعيد لتنام معه، ولكنه لم يكن يشعر بالمتعة معها، إذ كانت تلك المرأة (تانيا) النحيلة السمراء ذات الـ (45) كلغم، تضاجعه وهو نائم، يودع (تانيا) ويتصل بـ (سارا) التي أزعجها بكل تأكيد تصرف شيناسكي، فكأنها أحست بخيبة أملها في ذلك الاختبار. إن ما يميز شيناسكي هو الصدق، لم يكن يكذب أبداً، لذلك عندما أبلغ سارا «اسمعي. دعيني أوضح لك المسألة. أنت بالنسبة لي الرقم واحد، وليس هناك حتى من رقم اثنين». فتوافق على عودتها له في المساء عند الساعة، وفي أول اختبار حقيقي ينجح فيه أنه لم يستجب لتلك المرأة (راشيل) التي اتصلت به. كانت فتاة في سن التاسعة عشرة، وردّها دون أدنى تردد مع ما قد تحبّه له من ليلة ممتعة، ليعلق على تلك المكالمة «أقفلت الخط، لقد نجحت ولو لمرة».

بكل هذا العنف الروائي يمرر الكاتب شارلز بوكوفسكي رسالته الإنسانية، فكل شيء ممكن إن أردنا التغيير، فكأنه يراهن معاً وبدرجة واحدة على الذات وعلى المرأة الشافية التي باستطاعتها إنقاذ من تحبّ من ضياع محقق وتلاشٍ يفضي إلى العدمية، لتصبح الحياة أكثر إنسانية.

وتنبغي الإشارة أن شارلز بوكوفسكي كان يكتب رواياته، ومنها هذه الرواية، من واقع حياة عاشها، فهو يكتب رواية سيرة ذاتية، فالشخصية الروائية في هذه الرواية تكاد تتطابق مع شخصية المؤلف؛ فكلاهما ولداً في ألمانيا عام 1920، وهاجرا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وعملاً في مكتب البريد، ويسكنان في لوس أنجلوس، وشيناسكي كشارلز بوكوفسكي، منقطع للكتابة، ويعتاش عليها، كما تشير حياة

الكاتب إلى أنه كان مدمنا على الكحول، ويعدّها مهربا جيدا مما كان يعاني، كما أن الرواية تشير إلى أن شيناسكي قد تزوج مرة واحدة وأحب امرأة واحدة فقط، فارقتهم مرغمة بالموت، وهذا ما تقوله سيرة هنري شارلز بوكوفسكي كذلك. ومع كل ذلك فإن هذه الرواية ليست سيرة ذاتية للكاتب، وإن تشابهها في بعض التفاصيل، فثمة عقد معلن بين الكاتب والقارئ يشير إلى أن العمل الأدبي الذي بين يديه رواية، بمعنى أنها مفتوحة على المتخيل السردي أكثر مما هي إحالة على الواقع الخارجي لشخصية كاتبها وحياته الخاصة.

«الجنس والمدينة» <?>* و البحث عن الطمأنينة

تتولى السرد في رواية «الجنس والمدينة» أربع نساء يتحدثن عن مجتمع نيويورك، وتحديدًا عن تلك العلاقة التي تحكم الرجل والمرأة في تلك المدينة، وهي بالطبع تتحدث عن شريحة واسعة من المجتمع، بفئات متعددة ثقافية وسياسية وأناسٍ عاديين، نابحين وفاشلين، في زمن روائي طويل ممتد إلى ما يزيد عن ثلاث سنوات، تعرض فيه الكاتبة كثيرًا من الشخصيات التي تدخل في علاقات اجتماعية وصدقات وطيدة وطارئة، وعلاقات جنسية متنوعة، مثلية وغيرية، وهي بهذا كشفت عن جانب مهم من جوانب المجتمعات الغربية، وخاصة المجتمع الأمريكي، وتحديدًا مدينة نيويورك.

ولكن، هل مدينة نيويورك تسبح في محيط من الجنس والمتعة العابرة؟ وهل تعد رواية الجنس والمدينة رواية جنسية؟ وهل العلاقات الجنسية بين تلك الشخصيات علاقات مقصودة بحد ذاتها؟ هذه التساؤلات وغيرها سأحاول الإجابة عنها فيما يلي بشيء من الإيجاز مع التوضيح.

لعلك تتفق في الفحّ إن كنت مراهقًا وتبحث عن الكتب الجنسية، فتقبل على قراءة الرواية وكلك شوق لتقرأ عن تلك المشاهد المثيرة جنسيًا، ولكنك ستكتشف أن الرواية وإن تحدثت في موضوعها الأساسي عن الجنس إلا أنها لا تسعى إلى تصوير مشاهد جنسية ساخنة ومثيرة إلى ذلك الحد الذي يمتناه المراهقون والباحثون عن متعة القراءة في كتاب جنسيّ.

لقد تحدثت الرواية عن الجنس باعتباره مدخلا غريزيا وطبيعيا عند الإنسان،

<?>. صدرت عن دار الساقى (بيروت ولندن) ترجمة عابد إسماعيل، للكاتبة الأمريكية كانديس بوشنيل، وسبق أن ترجمت الرواية إلى (33) لغة، وفاقت مبيعاتها (3) ملايين نسخة، واستلهمت السينما بفلمين سينمائيين، ومسلسل تلفزيوني شهير يحمل الاسم نفسه.

ولكن الكاتبة من خلال الرواية تقدم أفكارا حول طبيعة تفكير الناس، ولماذا يقبلون على الجنس المجرد عن الحب والارتباط برباط الزواج، ومن خلال تلك الحوارات بين الشخصيات سنكتشف أن الناس لا يستطيعون العيش دون أن يمارسوا الجنس، ولكنهم أيضا لا يرغبون بممارسة الجنس وهم مرتبطون بعلاقة حب أو زواج؛ لأن تلك العلاقة المحكومة بهذين الأمرين ستكلف كثيرا والناس في أغلبهم غير مستعدين لذلك، أو أنهم لم يجدوا الشخص المناسب، ولكن ستكون أي امرأة مناسبة لممارسة الجنس. يعلق (سيكبر): «أنا، ببساطة لا أصدق أنني سألتقي الشخص المناسب، وأتزوج»، ويضيف موضحا وجهة نظره في الحب «وإذا كنت تؤمن بالحب فأنت تهين نفسك لخيبة الأمل، لا يمكنك أن تتق بأحد. الناس فاسدون جدا هذه الأيام»/ ص 10-11

إذن، ربما يعاني الناس من أزمة ثقة نتيجة تلك الحياة الحديثة التي تفرض نوعا معينا من طراز العيش، فلن يكون غريبا إذن أن يشعر أحدهم أنه منحوس جدا لأنه ولد في هذا الجيل، فالحياة الحديثة لها متطلبات كثيرة، فإن أقبل الشخص على الزواج، فهل سيكون اختياره موفقا؟ وهل سيكون قراره حكيما؟ وهل هو قادر على أن يلبي كل احتياجات أسرته وأطفاله؟ تلك الاحتياجات التي لن تقف عند حد تلبية الحاجيات الضرورية، ولكن هناك احتياجات أخرى أهم وتحتاج إلى وقت، فرعاية الأسرة والأبناء واهتمام الزوجين ببعضهما البعض يحتاج إلى وقت كبير فأين هو الوقت المتاح لذلك؟ يقول المحرر روبرت: «ثمة الكثير مما يجب القيام به. من منا يملك الوقت ليكون رومانسيا»./ ص 16

ربما من أجل ذلك لا يلتفتون إلى الزواج، ولكنهم أيضا لا يستطيعون العيش دون ممارسة الجنس. فإذا يفعلون؟ إنهم بالمؤكد سيعانون من أزمة نفسية ما، ويسعون إلى الطمأنينة ولو مؤقتا، فليس عجبا أن تراهم يهربون إلى المتعة العابرة وتعاطي

المخدرات.

إنه لمن الطبيعي أن يبحث الناس رجالا ونساء عن الحب والزواج في أي مجتمع يعيشون فيه، ولكن لا بد من توافر الظروف المناسبة، الأمر هنا متعلق بالمرأة والرجل على حد سواء، ولنقل إنه متعلق بنمط الحياة لو أردنا الحديث بشكل موضوعي أكثر، فمدينة نيويورك «أنجبت نمطا خاصا من المرأة العازبة- ذكية، جذابة، ناجحة... وغير متزوجة أبدا»/ص41.

هذا بالنسبة للمرأة، وماذا عن الرجل؟ وما الذي يريده؟ إن الرجال منهكون ومثقلون بأعباء كثيرة، والزواج سيكلفهم كثيرا من الانضباط والإخلاص والوفاء، وربما لا يستطيعون، فالانجذاب الأولي للمرأة لا يعني أن تكون زوجة جيدة، لاسيما وأن أغلب النساء اللواتي تتحدث عنهن الرواية تجاوزن سن الخامسة والثلاثين، فالزواج من إحداهن كما يفكر الرجال سيكون منصبا على إنجاب الأطفال فقط، وليس على إقامة علاقة حب تسودها الرومانسية، يعبر (جورج) عن ذلك قائلا: «إن الأمر متعلق بإنجاب الأطفال، ولا أحد يريد أن يفعل ذلك مع امرأة تجاوزت الخامسة والثلاثين لأنه ينبغي في هذه الحالة إنجاب الأطفال على الفور»/ص45. إذن الأمر متعلق «بالعمر والبيولوجيا».

وأما الناس والمزاج العام الذي يحكمهم في هذه المدينة فتعبر عنه الرواية بـ «المشكلة في أنه، في نيويورك، يصعب إرضاء الناس بسبب شعورهم الفردي بأدنى التفاصيل»/ص44-45، فالناس في نيويورك «فئة من البشر تتمتع بامتيازات هائلة، وسلم معاييرهم مرتفع جدا»/ص45.

لا تسير الرواية كلها على نمط واحد من الحديث، بل إن الكاتبة بعد أن تعرض تخيلات الناس الفانتازية عن الجنس وتنوعاته بشتى الأشكال: الجنس الفردي والثنائي والثلاثي والجماعي، والغيري والمثلي، تناقش أفكارا لها قيمتها في الرواية،

وكأنها تقول: وماذا بعد أن تشبع رغباتك الجنسية؟ عما تبحث بعدها؟ فكل التخيلات التي قد تفكر بها متاحة في نيويورك، ولكن ماذا بعد؟ لذلك فإن الرواية تكشف عن جانب مخفي تخلفه العلاقات الجنسية التي، ربما، قد تسبب في انهيار الشخصية وتبدل حالها وطموحاتها؛ ففي الفصل الرابع عشر الذي يتحدث عن شخصية (العظم) وهو عارض أزياء للملابس الداخلية، فإن الجنس والتفكير فيه غير مجرى حياته، فقد كان طالبا مجتهدا ويحلم بأن ينجب أطفالا عندما يكبر، «لطالما رغبت بإنجاب الأطفال مذ كنت طفلا، إنه حلبي»/ص 179، وبسبب تشرش أحد أساتذته به في الجامعة، «لم يرجع العظم إلى صفه أبدا. بعد ثلاثة أشهر أخرى، غادر الكلية نهائيا»/ص 175. ويتم القضاء على حلمه لينخرط في حياة نيويورك الصاخبة، ليظهر في نهاية الرواية وهو «ما يزال يعمل عارض أزياء»/ص 364

تصل الكاتبة في الجزء الأخير من الرواية إلى الهدف والغاية من كتابتها، لتبين للقارئ أن الناس يبحثون عن الحياة الحقيقية وعن الهدوء والاطمئنان، ولكن كيف يمكن أن يتحقق ذلك؟ يبدو شيء من ذلك في مناقشة العلاقة بين (كيري وبيغ) عندما نصحت (أمالتيا) (كيري) بعدم ترك السيد (بيغ) «لا تفعلي، تمسكي به، بالطبع أنت جميلة وستجدين مئات الرجال ممن يحاولون الاتصال بك، ويريدون أن يكونوا معك، ولكن أنت وأنا نعرف الحقيقة. نعرف شيئا عن الحياة الحقيقية. أليس كذلك»/ص 336-337.

وتختتم كانديس بوشنيل الرواية بإجمال عام حول الشخصيات التي يمكن اعتبارها محورية في الرواية، لتخبرنا عما أسفرت عنه حياتهم في نيويورك، وبالتالي يدرك القارئ أن الناس ما زالوا هناك كما هم، يبحثون عن الطمأنينة والحياة المستقرة، فهل ستصلح نيويورك لذلك؟ ربما من أجل هذا الغرض تتخلى (سامانثا جونز) عن نيويورك وتذهب إلى لوس أنجلوس، فهل ذهبت فقط من أجل جوائز الأوسكار؟

الأدب الإيروتيكي وادّعاء المثاليّة الموهومة

نشرت صحيفة العرب اللندنية تحقيقاً صحفياً ثقافياً حول الأدب الأيروتيكي [كتبته حنان عقيل، ونُشر في 2014/09/29، العدد: 9694، ص (14)]، خلصت فيه إلى أن بعض النقاد «يجمعون على أن الأدب الإيروتيكي غير موجود في ثقافتنا لكن هناك انتقادات يتم توجيهها للجنس في هذه الأعمال وذلك للضرورة الأدبية»، وأوردت في هذا التحقيق مجموعة من الآراء النقدية والأدبية، وتعقبها على الموضوع أقف عند النقاط الآتية:

تنبغي الإشارة أولاً إلى أن الموضوع لفت نظر كتّاب كثيرين، فكتبوا في ذلك بعض الأبحاث والمقالات قبل هذا المقال، وسيكون بلا شك موضوع حديث تالٍ كثير مع كل رواية جديدة، وما على القارئ إلا أن يبحث ليجد ما كتب حول حضور موضوع الجنس في أدب نجيب محفوظ أو في الرواية العربية بشكل عام ونشر في صحف ومجلات عربية متعددة* >.

إن أكثر ما يزعج العقل العربي والنفسية العربية الكبت والحرمان، ونحن شعوب بالجمل نعيش أوضاعاً من التخويف والتضليل فيما يخص الجنس، فيشبّ أحداً (ذكراً وأنثى) وهو يخاف من جسده وأعضائه الجنسية، فلا نلقي نظرة على هذا الجسد، ولا نتعرف على خصوصياته، حتى إذا ما أتت الفرصة ليؤدي الجسد وظائفه (الأيروتيكية) انحصرت في تلك الإمكانية المعروفة البديهية بالتقاء الأعضاء الجنسية، ونسي الطرفان، أو جهل الطرفان بشكل أدق ما يمنحه الجسد من طاقة كامنة في كل خلية من خلاياه، ما يؤدي بطبيعة الحال إلى نوع من عدم الإشباع

>?. لعل كتاب الدكتور غالي شكري «أزمة الجنس في القصة العربية» من الكتب النقدية المهمة التي ناقشت قضية الجنس في السرد العربي الحديث ومنه الرواية. وفي هذا الكتاب فيما سبق من فصول ومقالات (الفصل الثاني والفصل الثالث) إشارات لوجود مثل هذه القضية في بعض الروايات التي تم الحديث عنها.

المفضي إلى النشوة والهدوء والاستقرار.

لعل هذه الظروف التي يحياها الشخص بهذه الكيفية، وما ورثه من نصوص دينية غير صحيحة في موضوع العلاقة الجنسية بين الطرفين جعل النفسية تبحث فيما وراء الطبيعي وتخترع كل ما هو في عالم الخيال والميتافيزيا، وصارت الموضوعات الأيروتيكية أكثر قربا واختباء في الوقت ذاته في الوعي عندنا، نخجل من إعلانها، ولكننا ندمنا سرا، وقد كشفت شبكة الإنترنت وإتاحتها هذا المجال للناس، مدى الإقبال على تلك المواقع الإباحية لتعويض بعض نقص، حتى إذا امتلأ الشخص منها وعباً حاجته النفسية تركها طواعية دون مراقبة ودون تحذير، ولعلّ الأبحاث الجادة لو تطرقت إلى هذه القضية، ستكتشف أن هناك نكوصا عن تلك المواقع بعد أن لم تعد ممنوعة أمام الشباب العربي، وقد أشار المقال إلى شيء من هذا عن عدم إقبال القراء على تلك الروايات (الجنسية) إلى الروايات السياسية. بل إن رواية مثل رواية «عالم صوفي» مشهورة بين الشباب أكثر من رواية نساء أو رواية الجنس والمدينة.

لكل ما سبق علاقة بالأدب، وهي علاقة تحكمها، في الأعم الأغلب، الأفكار المسبقة والأفكار الشبقية، وكثير من هوس الشهرة أو المتعة أو ما شابه ذلك، حتى غدوت أتمنى أن أقرأ رواية لكاتب حديث أو قديم دون أن يكون فيها ذلك الولوغ في دماء البكر أو نشوة المرأة الشبقية، وصرت أخاف من كل رواية توهمني أنها تحترمني، وإذا بها تتسلقني ببعض تلك المشاهد التي لا تخدم فكرتها، ولا تتساق مع أحداثها.

لقد لاحظت شيئا من ذلك مثلا عند روايات حديثة لكاتب جدد منهم على سبيل المثل رواية «النزوح نحو القمر»، للكاتب المقدسي عيسى قواسمي، وقد كان المشهدان الأيروتيكيان الوحيدان في الرواية غير متصلين ببنية الرواية، ولو تم حذفهما لا يؤثر

الحذف بتاتا في بنية الحدث الروائي، ولم تفقد الرواية متعتها وأهميتها، وبينت ذلك في موقعه في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

وثمة روايات وأعمال فنية سردية على وجه الخصوص صُممت لتناقش قضية الجنس، أو اعتمدت موضوع الجنس أو أنها وظفت الجنس توظيفاً اجتماعياً عادياً في سياق روائي واقعي دون إيقام أو ابتذال كما في بعض روايات نجيب محفوظ أو روايات واسيني الأعرج «أصابع لوليتا» أو «مملكة الفراشة» على سبيل المثال، ولو أردت الاستقصاء في موضوع الروايات واعتمادها على الجنس لما وسعني مقالات كثيرة، إذ لا تكاد تخلو رواية من الروايات أو سيرة ذاتية من الجنس أو الحديث عن الجنس، والشواهد كثيرة ذكر المقال بعضها منها.

ينبغي علينا إذن النظر إلى الموضوع على أنه موضوع إنساني بحت كغيره من الموضوعات الإنسانية، فليس هناك أدب لأي أمة يخلو من هذا الموضوع ومنه الأدب العربي والثقافة العربية، فقد غاصت كتب التراث¹ في هذا الموضوع لدرجة أنك تكاد لا تصدق ما تقرأ في كثير من الجوانب حتى جوانب من «المتعة المحظورة»، وتحدث القرآن الكريم عن بعض الجوانب في العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، فالمعول على كل ذلك هو طريقة التناول، ليس في هذا الموضوع وحسب، وإنما في أي موضوع من الموضوعات، إذ لا بد من الابتعاد فيها جميعاً عن المبتذل، والارتفاع فيها إلى مصاف الاحتياج الإنساني الطبيعي بأسلوب وتقنية فنية عالية عبر تلك الأدوات الفنية التي تجعل من الموضوع تحفة فنية تستحق القراءة والتجديد، وتصلح أن تكون شاهداً حياً على مجتمع بشري إنساني جميل، بعيداً عن إثارة الغرائز الحيوانية، فكما أنه لا يجوز إثارة النعرات الطائفية والدينية في الأدب ولا يجوز بأي

<?>. لعله من المفيد الإشارة إلى بعض تلك الكتب التراثية، وقد ألف بعضها فقهاء وليس أدباء أو شعراء فقط: 1- الوشاح في فوائد النكاح، 2- ديوان أبي حَكِيمَة، 3- رشف الزلال من السحر الحلال، 4- نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب، 5- رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه، 6- تحفة العروس ومنتعة النفوس.

حال تشجيع شهوة التعصب العنصري والتحريض على القتل، يجب أيضاً أن نتعد عن تحويل البشر أو دفعهم ليمارسوا شهوة الفرج دون احترام لذواتهم وإنسانيتهم، ونعلي من قدسية هذه العلاقة الحميمة التي تجعل الطرفين روحاً واحدة تحتم أن نحوطها كامل الألق ونحن نكتب عنها حتى لا ننتشياً ونصبح مجرد شهوة تمر بين أصابع الكاتب المهووس بهذا الموضوع لتحقيق رغبة مكتومة لديه.

وعلينا أن نذكر أننا بشر ولسنا ملائكة؛ فاحتياجاتنا العاطفية والنفسية كاحتياجاتنا الفكرية والمادية سواء بسواء، يجب أن نرعاها جميعاً بقلب من الأدب الرصين المعبر عن شخصياتنا الإنسانية المكرمة كبشر أولاً وقبل التأطير في أي دين أو ثقافة أو مجتمع، ساعئذ لا يكون غضاضة لو تحدثنا علناً بمثل هذه الموضوعات لأنها ستكون ضمن سياقها الطبيعي دون إثارة لنوازع الشر أو سوء النية، عند ذلك سنقرأ أدباً باحترافية عالية ينمي الذوق الجنسي عبر الموضوعات الأيروتيرية المتصلة بسياقها التي تدرج فيه بكل سلاسة دون نفور أو تحل أو قصدية عبثية، فإذا عليكم وعلينا لو فهمنا الموضوع بشكل صحيح بعيداً عن ادعاء المثالية الموهومة!؟

قبل الخاتمة بخطوة واحدة

هل الرواية هاجس أم أنها فرض إبداعي لتكريس القدرة؟

شعراء هجروا الشعر إلى الرواية (موسم الهجرة إلى الرواية)، وآخرون تسلقوها، وجمعوا بطّختين بيد واحدة فحسروا اليدين مع بقايا البطيخ المكسور، وكثيرون من مدّعي الكتابة دمغوا مجموعة أوراقهم ورزما الباهتة بميسم «رواية» والرواية منهم براء، براءة الذئب من دم ابن يعقوب، وآخرون من النقاد لا يعترفون بك كاتباً إن لم تكتب رواية، والإعلاميون والصحفيون، يسألونك عن الرواية، وآخرون قد يدفعونك إلى الانزلاق الروائيّ المتهور، قل الرواية عند ظروفها، لا تنتجها سباقات خيل، ولا التسابق لركوب موجة ضالة من رياح هجير الكتابة، ولا حكاية عشق بأس ميّت، ولا لهُو محرمّ في حانات المدن الزائفة. علي أن أستذكر هنا ما قاله الروائي الفرنسي ميلان كونديرا¹: «ليس طموح الروائي أن يكتب أفضل من سابقه وحسب، بل وأن يرى ما لا يروه، ويقول ما لا يقولوه أيضاً».

عندما نشرت كتيبي الثلاث الأولى، «رسائل إلى شهرزاد»، و«طقوس القهوة المرة»، و«دوائر العطش»، هناك من ألصق «تهمة» الرواية بهذه الكتب، وهي ليست روايات، لا بالمعنى الفنيّ، ولا حتى بالمعنى المجازي الحكائيّ الملمخص لتجربة ما، وإلا لو كان هذا الفرض صحيحاً، لكان ديوان «أميرة الوجد» رواية حب، وديوان «مزاج غرة العاصف» رواية شعرية نفسية، ولكان بحق الكتابة وميثاقها غير المقدس ديوان «وأنت وحدك أغنية»، أجمل رواية شعرية كتبتها، ولكان حريّاً جداً بكّائيّ «يوميات كاتب يدعى X»، و«كأنها نصف الحقيقة» أن يكونا رواية واحدة بجزأين.

¹ «الستارة، ترجمة: معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2015، ص 20

في أحد الحوارات التلفزيونية (15-3-2016) سألني المحاور عن الرواية، ها هو إذن يكشف عن «انحطاط» تجربتي، فأنا لم أكتب رواية، إذن لست كاتباً محترفاً أو محترماً أو جديراً بلقاء تلفزيوني. أظن أن الرواية فنتة أدب العصور التكنولوجية الحديثة، وأي فنتة تلك! وأي تناقض هذا الذي نعوص فيه حتى آخر شعرة من رأس أصلع تقف وحدها في أم رأسه. أتصلح الرواية لنا ونحن الافتراضيون المتسارعون السريعون؟ من عنده الوقت ليتأمل ويبدع رواية بديعة، ليس أي كلام! أنا ليس عندي وقت، ومن من القراء عنده وقت ليقراً حكاية متخيّلة مهووسة بالجنس مثلاً أو بالجريمة، وهو يرى كل شيء عياناً واضحاً متيسراً ليس بالأفلام والصور هذه المرة، بل على أرض الواقع دون أدنى مقاومة؟ فنتة الحياة ألمات فنتة الرواية.

إذن، لماذا أكتب رواية؟ أمن أجل الأفكار الفلسفية والوجودية والتغيير؟ ومن سيقنتع بأفكاري، إن كانت عندي أصلاً أفكار بهذا الوصف «فلسفية وجودية كبرى»، فكلنا فلاسفة، ولسنا بحاجة أفكارك. فكلّ الإشارات المنظورة على أمد ليس بعيداً جداً سيصبح الروائيون ورواياتهم والكتابة الروائية من التراث الجميل، فلن يكون لها حاجة إبداعية حقيقية، وستنقش يوماً فنتة الرواية، تلك الكتابة اللعوب التي أدخلت كل من هبّ ودبّ إلى عالمها المرعب، فكأنها سوق قمار لن يرحم عديم الحظ. وأنا منذ ولدت عديم حظّ وسيئه كذلك.

ولكن، ومع هذا الموقف الموضوعي «السلي» من الرواية الذي لم يعجب كثيراً من «الروائيين» محترفين وهواة، إن لم أقدم رواية فائنة ومضللة ومغوية قبل انتهاء عصر الرواية فلن أكتب، فالرواية عمل ليس سهلاً، أشبه بعالم معقد ومكثف ومحمّل بالإشارات المعرفية، وليس مجرد سرد لغوي جميل، ويحتاج لساعات من العمل وربما المتواصل وثقافة موسوعية، وليس لدي قدرة الآن على فعل ذلك،

فأنا مستنزف ومستهلك، ومنسوب لغتي متدنٍ جدا وأفكاري ضحلة، كلها ذهبت
مع ريح الشتاء في آخر كتاب اقترفته وارتكبت سيئته « كأنها نصف الحقيقة»!

الخاتمة

هل ستفلسح قراءة ست وعشرين رواية في مقارنة المشهد الروائي؟ وهل ستكون كافية لإعطاء مجموعة من الملاحظات العامة حول الرواية العربية بشكل عام، وقد غاب عن هذا المشهد العديد من الأصوات المهمة الروائية فلسطينياً وعربياً ممن حققوا إنجازات روائية أشاد فيها النقاد؟

أقرر أن هذا الكتاب كان اجتهاداً، ربما من سيعترض على هذا الجهد وهذا النقص المعترف فيه بشجاعة هنا أن يبادر إلى إكمال المشهد. ولذا سأتجاوز عن هذه المسألة للدخول في مناقشة بعض الملاحظات المهمة، ربما سيكون بعضها خارج سياق الروايات والأفكار التي تحدثت عنها في الفصول السابقة من هذا الكتاب، متوخياً قدر المستطاع نوعاً من الموضوعية في مقاربتها:

أولاً- هناك إقبال على ممارسة الفعل الروائي، وكثر عدد الداخلين إلى نادي الرواية مما قد يندر بما لا تحمد عقباه، لاسيما انفتاح النشر وسهولته، وما يتشعب به الكاتب، وخاصة الشاب من حيوية إلى حد الغرور لممارسة هذه المتعة من الكتابة. عدا ما يقوم به الروائيون المكرسون من إنتاج روائي متسارع، إلى حد الشعور بالتخمة المسكون بهواجس التكرار.

ثانياً- تشكل الرواية بشكل عام «ديوان العرب والعالم المعاصر» لما باتت تشكله من حضور إبداعي رسمي وشعبي، والإقبال على طباعة الأعمال الروائية وترجمتها وتعميمها، وبما حظيت به من دراسات أكاديمية منهجية أو قراءات انطباعية، صارت تصدر الصحف الثقافية والمجلات المعتبرة. والدراسات الجامعية، وأخذت تحتل مكانة الشعر، بل همشته حتى غدا نجولا ضائعاً، لا يلتفت إلا للشعراء الكبار، وصارت فرصة بروز شاعر خافتة والوضع لا يبشر إلا بما هو أسوأ مما قد نظنّ،

وهذا ليس هاجسا عربيا فقط، بل عالميا كذلك، أشار إليه بعض النقاد الغربيين كذلك، فالشعر يمر بأزمة عالمية.

ثالثاً- حضور القضايا السياسية في الرواية العربية، ومنها الفلسطينية، أمر لافت، وكأن قدر الروائي أن يكون سياسيا، يحلل المواقف السياسية ويتخذ حيالها موقفا محددًا، على عكس الرواية الأجنبية، التي ناقشت كثيرا من الأفكار المجتمعية التي غدت تقلق الضمير الجمعي أو تنزع منزعا ذاتيا ومناقشة أفكار شخصية، وربما جرّ علي هذا القول الكثير من الانتقادات النقدية، فثمة روايات عربية ليس لها في السياسة من نصيب، وهنا أقول: كم يشكل حضور هذه الروايات في المحافل الثقافية والاختفاء النقدي البارز؟

رابعًا: تشكل الجوائز الخاصة بالرواية مطمحا لكل روائي، إلى درجة إسالة اللعاب وإسهال في الكتابة الروائية، ومن يتتبع ويحصي عدد المتقدمين لتلك الجوائز قد يجد فيما أذعيه هنا بعض الوجاهة وكثيراً من الصحة. ما قد يشير إلى تلك العملية المرهقة من التقييم لتلك الروايات، ويضع اللجان المقيمة في معمعان الحكم النقدي، ويجعل المتابع يضع علامات استفهام كثيرة حول عملية الانتقاء، ويفتح شبهة المنتقدين لكل رواية فائزة بجائزة ما.

ثمّة جوائز كثيرة ومتعددة تمنح لروائيين سواء على الصعيد العربي أو الصعيد العالمي، فعربيا هناك العديد من الجوائز المخصصة للرواية العربية، جائزة البوكر، وجائزة تكّارا، وجائزة الطيب صالح وجوائز الدول التقديرية والتشجيعية تأخذ بعين الاعتبار هذا الجنس الأدبي، وعالميا لا بد من ذكر جائزة البوكر العالمية للرواية وجائزة نوبل للآداب. ومما يلاحظه الدارس أيضا أن الرواية والروائيين تصدروا جائزة نوبل للآداب، فنذ عام 2000 وحتى عام 2015 فاز بهذه الجائزة اثنا عشر روائيا، من أصل ستة عشر، وقل حظ الشعر والشعراء، ليتراجع كثيرا،

ويصبح فناً كتابياً شبه مهمش. ولو عدنا إلى قائمة الفائزين بهذه الجائزة إلى عقدين سابقين (1980-1999) فقد كان للشعر حضور أكثر بروزاً مما هو عليه الآن، وربما المسألة لا تتعلق فقط بوجود شعراء حقيقيين فقط، بل ربما المسألة متعلقة بتبدل مزاج العصر في الكتابة والتلقي، سواء عند القارئ متذوقاً أو ناقداً أو عند الكاتب نفسه. لعلّ هذه المسألة بحاجة إلى تفكير وبحث جديين، لمحاولة معرفة ما يستكنّ وراء هذه الظاهرة (ظاهرة الرواية) من شيوع كاسخ للسوق الأدبية والذائقة الثقافية.

ملحق لتقارير صدفية حول أنشطة ثقافية لمناقشة الرواية

الملحق الأول: منتدى المنارة وجامعة القدس المفتوحة ينظمان ندوة حول الرواية
الفلسطينية

الملحق الثاني: السماء قريبة جدا من نابلس

الملحق الثالث: جامعة النجاح تستضيف «الخنفساري»

الملحق الرابع: مثقفو نابلس يناقشون رواية مسك الكفاية للأسير باسم الخندجفي

الملحق الخامس: «أهل الجبل» في عيون ابن القدس

الملق الأول:

منتدى المنارة وجامعة القدس المفتوحة ينظمان ندوة حول الرواية الفلسطينية

عقد منتدى المنارة للثقافة والإبداع وبالتعاون مع جامعة القدس المفتوحة/ نابلس، السبت 5-12-2015، ندوة أدبية بعنوان (الرواية الفلسطينية واقع وتحديات)، وتوزعت الندوة على جلستين، خصصت الأولى لمقاربات نقدية حول الرواية الفلسطينية، والثانية لعرض شهادات إبداعية.

وفي الكلمة الافتتاحية للندوة أشارت د. لينا الشخشير رئيسة المنتدى إلى أن الرواية الفلسطينية شهدت تطورا ملموسا في الكم والمستوى الفني، إذ اجتاحت الرواية عالم الكتابة وعدل بعض الشعراء عن كتابة القصائد إلى احتراف فن الرواية فأضحت النوع الأدبي الأبرز مع نهاية القرن العشرين. وعلى المستوى الفني استطاع كثير من روائي فلسطين أن يقيموا توازنا بين السياسة والإبداع، وإن ظلت الرواية الفلسطينية في نظر د. الشخشير «رواية مقاومة».

وتحدث في الجلسة الأولى كل من أ.د. عادل الأسطة ود. عبد الرؤوف خريوش وأ. فراس حج محمد وأ. حسني مليطات، فقدّموا مقاربات نقدية حول الرواية الفلسطينية، فكان حديث أ.د. الأسطة متمحورا حول الرواية الفلسطينية في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، إذ استعرض مجموعة من الروايات لغريب عسقلاني وسحر خليفة وعبد الله تايه، وأحمد حرب وأحمد رفيق عوض، كما توقف عند ظاهرة تحول بعض الشعراء إلى كتابة الرواية من أمثال علي الخليلي وسميح القاسم وزكريا محمد، وأشار الأسطة كذلك إلى اعتماد كثير من الروائيين على تجاربهم الذاتية في كتابة الرواية وأثر ذلك على فنية الرواية الفلسطينية بشكل عام.

وأما د. عبد الرؤوف خريوش فناقش في مقارنته النقدية مراحل تطور الرواية الفلسطينية، ووقف عند الروايات الأولى من مثل رواية الوارث لخليل بيدس ورواية مذكرات دجاجة لإسحاق موسى الحسيني، مبينا مواقف النقاد من الرواية لاسيما موقف الناقد فاروق وادي، وبعد عام النكبة توقف خريوش عند روايات غسان كنفاني وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا.

وناقش أ. فراس حج محمد حضور الهم السياسي في الرواية الفلسطينية من خلال استعراض سريع لذلك في روايات مختارة، فأشار إلى اعتماد الرواية الفلسطينية على الموضوع السياسي بشكل كبير، عند غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا، وعند الروائيين الجدد من أمثال عيسى القواسمي ومشهور البطران وباسم خندقي، وأبرز كذلك مثالا للرواية الفلسطينية في الداخل الفلسطيني من خلال رواية باط بوط لتوفيق بيدس.

وفي الورقة النقدية الأخيرة تتبع أ. حسني مليطات الرواية والمصادر التاريخية التي اعتمد عليها الروائي أحمد رفيق عوض في رواية «القرمطي»، مبينا الرؤية الإبداعية وتقنيات السرد التي اعتمدها الروائي في بناء رواية معتمدة على التاريخ، كما قارن بين الحدث التاريخي وتوظيفه فنيا في الرواية.

وفي الجلسة الثانية استمع الحضور لشهادات إبداعية لنخبة من الروائيين، فتحدث د. أحمد رفيق عوض عن بداياته في الكتابة السردية، وفي كتابة الرواية، وتطور مشروعه الروائي العابر للقضية الفلسطينية إلى أفق عربي وإسلامي، وقد أنجز ضمن هذا المشروع مجموعة من الروايات معتبرا رواية «مقامات العشاق والتجار» من أهم تلك الروايات.

وتحدثت أ. منى النابلسي، بوصفها روائية شابة ذات رواية واحدة منشورة عن تجربتها في كتابة رواية «قطع من الفوضى»، وقد ركزت على البعد الإنساني للكاتب

وضرورة مناقشة تلك الأفكار التي يجد كل إنسان نفسه وأفكاره فيها. وقدم د. وليد الشرفا، شهادة إبداعية مركزا فيها على البعد الجمالي والفلسفي للكتابة العمل الإبداعي، وأفاض كذلك في الحديث عن روايته «القادم من القيامة» والتقنيات الفنية والجمالية لكتابها، موضحا أنها رواية تدرج ضمن مجموعة من الروايات التي عبرت عن خيبة الكاتب من تلك المرحلة التي وجد نفسه يعيش في محيطها المحبط، مستعيرا تعبير الناقد فيصل دراج عن الرواية بأنها تجسد «عبقرية الفجيعة». واختتمت الندوة بمناقشة الحضور للروائيين وتقديم المداخلات القيمة حول ما طرح من موضوعات في الندوة.

الملحق الثاني:

السماء قريبة جدا من نابلس

عقد منتدى «المنارة للثقافة والإبداع» السبت 2016/ 5/7، وبالتعاون مع مكتبة بلدية نابلس ندوة أدبية استضاف فيها الروائي الفلسطيني مشهور البطران؛ لمناقشة روايته (السماء قريبة جدا) بحضور جمع من المثقفين في حديقة مكتبة بلدية نابلس العامة.

وتولت د. لينا الشخشير عرافة الندوة، وعرفت بالكاتب والرواية، فقد نشر البطران العديد من الأعمال الأدبية ما بين الرواية والقصة القصيرة كان آخرها المجموعة القصصية (أوهام أوغست اللطيفة)، أما رواياته فهي (آخر الحصون المنهارة) و(وجوه في درب الآلام) و(المنبوذ). وبعد انقطاع عن العمل الأدبي ما يقارب عشر سنوات عاد الروائي ليقدم للقراء روايته (السماء قريبة جدا).

ورحب أ. ضرار طوقان مدير مكتبة بلدية نابلس في كلمة موجزة بالكاتب، متوقفا عند أبرز محطات من مسيرته الإبداعية، مشيدا برواية السماء قريبة جدا، وأحداثها وأفكارها. ثم تحدّث الروائي البطران عن تجربته الروائية بإيجاز وقرأ مقطعين من الرواية.

وفي مداخلة أ. فراس حج محمد بين فيها أثر النصوص الفوقية التي كتبت عن الرواية، ووظيفتها الإشهارية، وأشار «حج محمد» إلى طبيعة تلك النصوص وتنوعها ما بين الأخبار الصحفية والحوار الصحفي والقراءات النقدية والانطباعية والرسائل الشخصية، وبين أ. عمر غوراني أن الرواية تنطوي على حشد هائل من الرسائل الوطنية والإنسانية، مضيفا أن هذه الرسائل قد جاءت في سياق روائي شائق.

ومن ثم فتح باب المداخلات والأسئلة أمام الجمهور الذين عبروا عن إعجابهم

بالرواية، مظهرين ما ينتهجه مشهور البطران من خط واضح في أدب المقاومة، في ظل الإقبال على أدب التطبيع وإشاعة ثقافة السلام في كثير من الأعمال الأدبية التي أخذت تنتشر في الفترة الأخيرة وتلقى الرعاية والإشادة.

الملحق الثالث:

جامعة النجاح الوطنية تستضيف «الحنفشاري»

استضاف قسم اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية ضمن نشاطاته الأدبية والثقافية يوم الأحد 2016/3/6 الكاتب الفلسطيني نافذ الرفاعي لمناقشة روايته «الحنفشاري» الصادرة مؤخرًا عن دار الجندي، وأدار اللقاء الدكتور نادر قاسم رئيس قسم اللغة العربية في الجامعة، وحضر اللقاء بالإضافة لأعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية جمع من المثقفين والطلاب.

تحدث في اللقاء كل من الدكتور عدوان عدوان، والدكتورة لينا الشخشير، والأستاذ عزيز العصا، والأستاذ فراس حج محمد. وناقش الدكتور عدوان البنية الروائية التي اعتمدت على تفكيك الحدث وركزت على تقنية السرد القصصي، كما أشار إلى غياب البطل بالمفهوم التقليدي كحالة موازية لغياب البطل الملمهم على أرض الواقع. ويرى عدوان أن الرواية هي رواية نقد احتجاجي، تشبه الواقع كثيرًا في تشرذماته السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ووقف أ. عزيز العصا عند المكان والزمان في الرواية؛ فقد امتد المكان ليشمل مناطق واسعة في فلسطين وخارج فلسطين (لندن، والولايات المتحدة)، كما أن الرواية تتحدث عن فترة زمنية طويلة تشمل زمن الانتفاضة الأولى والثانية، وما بعد أوسلو عموماً، كما أشار إلى بعض المقولات الفلسفية والتاريخية التي توظفها الرواية. وتناولت الدكتورة لينا الشخشير المنابع الثقافية والفكرية التي استندت إليها الرواية من أفكار إنسانية عامة كالوجودية والبوهيمية والصوفية، كما أشارت إلى اتكاء الكاتب على القصة التاريخية التراثية وتناص الشخصيات التآلفي والتخالفي، وحضور الأعمال الأدبية والكتاب والشعراء والثوريين في فضاء الرواية.

وفي كلمة أ. فراس حج محمد التي تحورت حول فكرة الانتقام من الأفكار كسلوك تعويضي، كشف عن تناص رواية «الخنفشاري» مع رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» القائمة على فكرة انتقام الشخصية الرئيسية مصطفى سعيد من الاستعمار البريطاني من خلال علاقاته بالنساء في بريطانيا، مع أن نافذ الرفاعي عمم فكرة الانتقام لتشمل الانتقام من فكرة الثورة والرأسمالية وانتقام الفرد من نفسه في محاولات الانتحار.

ثم تحدث الروائي نافذ الرفاعي عن علاقته بفن الرواية، وتحوله إليها بعد أن جرب الشعر، ويرى الكاتب أن الرواية لا تجيب عن الأسئلة بقدر ما تطرح أسئلتها الخاصة، متوقفا عند تجاربه في كتابة روايته الأولى «قيثارة الرمل» وترجمتها للايطالية وكيفية استقبال القراء لهذه الرواية في إيطاليا. وتحدث عن روايته الثانية «امرأة عائدة من الموت»، وأنه كذلك بصدد كتابة روايته الرابعة بعنوان «حكاية أمي اللاجئة لاجينوس» متأثرا فيها برواية الأم لمكسيم غوركي، على اختلاف بين الرويتين بطبيعة الحال.

الملحق الرابع:

مثقفو نابلس يناقشون رواية مسك الكفاية للأسير باسم الخندقي

ناقش العشرات من المثقفين والكتاب في نابلس رواية مسك الكفاية سيرة سيدة الظلال الحرة للكاتبة الأسير باسم الخندقي المعتقل منذ أواخر العام 2004 م والمحكوم بالسجن المؤبد ثلاث مرات، وذلك في حديقة مكتبة بلدية نابلس بدعوة من مبادرة أسفار الثقافية بحضور عدد من الشخصيات الثقافية والوطنية وأسرى محررين.

وأشار الكاتب فراس حج محمد خلال افتتاحه للندوة أنه لفخر كبير له أن يكون اليوم مناقشا لرواية كتبها كاتب متميز وأسير يقبع في سجون الاحتلال، تحدى السجن بأدبه ووجدانيته وأخرج رواية تاريخية عميقة اللغة والأدب والمعنى، فباسم لم يكن روائيا فقط، بل هو شاعر ذو قصيدة معطرة بطقوس المرة الأولى وبأنقاس قصيدة ليلية مرهف الحس لا تعرف روحه الملل.

وعلق الكاتب على الرواية أن الدارس لها سيجد القارئ العديد من الإشكاليات الجدلية التي تمس الدلالة الكلية لاستعارة حدث تاريخي موغل في التشعبات السياسية والاجتماعية والفكرية، مشيرا إلى أن الرواية تثير الحزن في النفس حين يسعى الإنسان باحثا عن العدل والحرية، وهو ما يعانیه الأسير الفلسطيني في السجون الإسرائيلية.

ومن جهته شكر صالح الخندقي والد الأسير باسم الشباب المثقفين ومبادرة أسفار الثقافية ومكتبة بلدية نابلس على ندوتهم لمناقشة رواية مسك الكفاية لولده باسم، مشيرا إلى أن الرواية خرجت بعد معاناة طويلة عانها الأسير في إخراج قصاصات الورق لطباعتها.

وبدوره أشار مدير مكتبة بلدية نابلس ضرار طوقان إلى أن الندوة الثقافية تأتي في الوقت الذي يخوض فيه الأسرى إضرابا عن الطعام من أجل نيل حريتهم، واليوم الأسير باسم الخندجقي يعيش معنا في معاني الإرادة والصمود حين يخرج لنا من خلف القضبان رواية تحمل معاني عدة وتؤكد أن السجن مدرسة ثقافية أخرى. واعتبر المثقفون الرواية أنها ثروة تاريخية أدبية تكشف عن إنسان مرهف الحس مليء بالثقافة والعلم، وهي تستحق اهتمام الناقد والمؤرخ والقارئ حيث تشير إلى عصر تمت القراءة عنه في كتب التاريخ، ولكن باسم جسد العصر بسرد ممتع جميل وبلغة شاعرية ونثر عربي من سرديات التاريخ.

واتفق المشاركون على أن الرواية تشكل نموذجا للإبداع واللغة العميقة وبراعة التقدير التي جعلت الحدث حيا يظهر أمام القارئ وكأنه يعيش ذلك الحدث، مؤكداً أن الحرر العقل والفكر، والأسير أسير العقل والجسد، والرواية خرجت من الأسر لتؤكد قيم المعرفة والثقافة في السجن.

وتحدث الرواية التاريخية عن سيرة سيدة الظلال الحرة، والدة هارون الرشيد «الخيزران» التي كان لها دور مهم تعلق في الحكم العباسي آنذاك، وكما كان لها دور في أن تكون صاحبة الكلمة في الحكم بالسر والخفاء، بعد المهدي والهادي والرشيد رغم أنها كانت جارية لا تملك سوى حلم وجمال وصارخ ولسان فصيح.

واستطاع الأسير الخندجقي خلال الرواية أن يسرد الحكاية بلغة فنية جميلة تسحر القارئ في التوظيف الفني لتفاصيل ما حدث في الزمن العباسي، فهي تحدثت عن سبي المقاء بنت عطاء بن سبأ التي أصبحت فيما بعد الخيزران وأم موسى الهادي وهارون الرشيد، وذلك بعد أن دخلت قصر المهدي ابن الخليفة أبي جعفر المنصور. ويذكر أن الرواية هي الإصدار الأدبي الثالث للكاتب الأسير باسم الخندجقي، وتقع في 342 صفحة نشرتها الدار العربية للعلوم ناشرون في بيروت، وقدمها الكاتب

والقاص محمود شقير ، مشيرا أنها تجربة روائية لافتة للانتباه وأمام سرد ممتع جميل
بلغة فيها من الشاعرية ما يكفي وباقتباسات من الشعر والنثر العربي ومن سرديات
التاريخ.

الملحق الخامس: «أهل الجبل» في عيون ابن القدس

عقدت الندوة الثقافية في الخليل جلستها الشهرية لشهر كانون أول/ 2014، يوم السبت الموافق 13-12-2014، وقد خصصتها لمناقشة رواية الكاتب المقدسي إبراهيم جوهر «أهل الجبل» الصادرة حديثا عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في الأردن، وتولى الكاتب فراس حج محمد ابن نابلس إدارة اللقاء، فتكون رواية عن الخليل يكتبها مقدسي، ويقدمها نابلسي في حضرة أبناء الجبل في مدينة الخليل، واستمرت الجلسة ما يزيد عن ساعتين في مركز إسعاد الطفولة، وبحضور ثلة من الشعراء والمثقفين الفلسطينيين وأساتذة الجامعات وأعضاء الندوة.

وفي افتتاحية الجلسة بين أ. فراس حج محمد دور الكاتب إبراهيم جوهر في الحركة الأدبية الفلسطينية بشكل عام وفي القدس بشكل خاص عبر مسيرة ممتدة لسنوات طويلة، كانت حافلة بالكثير من الإنجازات الثقافية من مؤلفات قصصية وبحثية بالإضافة إلى إسهاماته في تأسيس ندوة اليوم السابع في القدس الشريف منذ ما يزيد عن (20) عاما، التي ما زالت منارة ثقافية مشعة في قلب المدينة المقدسة، ويتولى جوهر مهمة إدارتها.

وأثنت الكاتبة خولة سالم منسقة الندوة بكلمة ترحيبية على الكاتب الضيف وروايته وبالضيوف الكرام، مبينة بعضا من ظروف كتابة رواية أهل الجبل، وكيف كانت أولا عبارة عن يوميات يكتبها صاحبها ويبتها للأصدقاء مساء من خلال صفحته على الفيس بوك، فينتظرون ماذا سيكتب الكاتب، ليروا بعد ذلك شيئا من تعليقاتهم فيما سيكتب بعد ذلك، ومن ثم هجم العدوان الأخير على غزة (صيف/2014)، فتابع الكاتب كتابة يومياته عن الحرب، وشيئا فشيئا تخلقت الرواية، التي كان يعتقد

كثير من أصدقاء الكاتب أنها ذات وقائع حقيقية، وما صاحب ذلك من ردود أفعال ومناقشات (فيسبوكية).

وفي كلمة قصيرة عبر أ. إبراهيم جوهر عن امتنانه لندوة الخليل الثقافية ولأهل الجبل على الاحتفاء الثقافي بالرواية والكاتب، مستذكرا أول لقاء جمعه بالندوة، فقال «كنت مع روادها المبادرين قبل ثلاثة أعوام لنعلن سويا انطلاق المسيرة، جئتم اليوم لأقول أمرا واحدا: لقد نجحتم. وكنتم أوفياء لمسيرة الأصالة والعناد والتحدي والحلم، فنجحتم».

وتتابعت القراءات النقدية من أعضاء الندوة، فتحدث كل من أمير الطردة وفوزية النتشة ودعاء عليان، واعتدال غنام وانتصار عطية، كما وتحدث رشاد العرب الذي أشار إلى أنه لم يقرأ الرواية وحسب بل عاش أحداثها لحظة بلحظة، كاشفا عن بعض أسرار الرواية، وارتباطه بأحداثها من خلال شخصية راشد البلد ابن بلدة دورا. وظهر في تلك القراءات المتعددة مدى حب هؤلاء الكُتَّاب للكاتب إبراهيم جوهر وارتباطهم الوجداني به معلنين انتماءهم للجبل وثقافة الجبل، مفسرين من زوايا متعددة النص الروائي وبعض دلالاته ورموزه المتعددة.

واحتفى بعض الأعضاء بالكاتب إبراهيم جوهر بطريقة خاصة، فقدم محمد الملاح نصاً وطنياً، وألقى الشاعر الشاب رأفت صوايفة قصيدة تحدث فيها عن الجبل وأهل الجبل كان قد كتبها أثناء دراسته في اليمن، فقد أعادت الرواية إلى الواجهة تلك القصيدة إذ إنها تتماس معها في الموضوع والفكرة.

واختتم اللقاء بحوار مع الكاتب حول الرواية والشأن الثقافي العام، أجاب فيها على أسئلة الحاضرين، التي تناولت واقع الحركة النقدية في فلسطين، والأبعاد الفنية والموضوعية لرواية أهل الجبل.

الفهرس

9	إهداء
11	المقدمة
15	الفصل الأول: في آفاق السرد ونقده
17	الإشارة الروائية
17	في بعديها العربي والعالمي
21	شك الناقد مفتاح لمغاليق النصوص الإبداعية
25	الناقد الأدبي ليس مجرد قارئ خبير!
29	أسئلة الكينونة في السرد العربي
31	اللغة في الرواية
31	إلى من يهرفون بما لا يعرفون
37	الفصل الثاني: نماذج من الرواية الفلسطينية:
39	الهم السياسي في الرواية الفلسطينية
45	التخييل الذاتي في الرواية الفلسطينية
52	رواية أهل الجبل
52	التاريخ والثقافة والمقاومة
53	الموازنة بين المدينتين (الخليل ورام الله)
55	الحممة الثقافية والجسد الروائي
57	البناء الروائي
61	ثلاث وقفات مع رواية «أرواح كليمنجارو»
65	الكلمة والصورة في رواية «أرواح كليمنجارو»

71	أنا ورواية «أرواح كليمنجارو»
74	مع باسم خندقي في روايتي «مسك الكفاية» و«نرجس العزلة»
76	العباءة:
77	الصحراء
79	المرأة
82	مسك الكفاية تلك النّظفة المهربّة لجعل الحياة والتّاريخ أقرب دلالة
87	مسألة الذات ومواجهتها في رواية «نرجس العزلة»
93	رواية «صيادون في شارع ضيق»
93	الفكرة واللغة والشخصيات والسرد
96	استراتيجية العنوان:
98	النص المحيط:
99	السرد مستوياته وأساليبه
102	الزمن في الرواية
103	الحركات السردية الإيقاعية
105	اللغة في الرواية
109	الشخص
111	الوصف
113	المصادر والمراجع المعتمدة في هذه الدراسة
115	«باط بوط»..
115	رؤى من صميم المجتمع الفلسطيني
121	تقنيات الصنعة الروائية في رواية
121	«الموتى لا ينتحرون»* لسامح خضر

- 125 «النزوح نحو القمر»*
- 125 محاولة تفكيك البنية الروائية
- 125 نظرة عامة حول الرواية:
- 126 تفكيك البنية النصية للرواية:
- 127 الشخصيات
- 127 سليم
- 128 كلوديا
- 128 سامية
- 129 عليّ ومعه أحمد
- 129 أبناء الخيمات (درويش، وتوفيق العوض، وأبو مجاهد):
- 130 أم وديع صاحبة البيت:
- 130 وقفة مع «المرأة في الرواية»
- 131 الصنعة الروائية
- 131 تدخل الكاتب في المتن الحكائي
- 133 تناقض المقولات الفكرية
- 134 لغة الرواية
- 135 موقع الرواية في المشهد الروائي الفلسطيني
- 137 سادية الاغتصاب في الكتابة عن
- 137 «رام الله»*
- 141 «كلام مريم»* واستنطاق الواقع
- النص الفوقي ودلالته الإشهارية في رواية مشهور البطران «السماء قريبة
- 143 جدا»

144	الأخبار الصحفية
145	الحوار الصحفي
146	القراءات النقدية
147	منشورات صفحة الكاتب على الفيسبوك
148	نشر مقطع من الرواية مستقلاً
151	كيف تستطيع إنبات الأمل؟
154	”السماء قريبة جداً“ رواية مشهور البطران الجديدة
156	الانتقام من الفكرة سلوك تعويضي في رواية الخنفشاري
158	من أي الأفكار تنتقم الرواية؟
161	الفصل الثالث: نماذج من الرواية ال عربية
163	الأسود يليق بنا جميعاً
167	رواية طشاري* ووجع الشتات والفرقة
171	هل كانت قطعة جاتوه كفيلة بإحداث السعادة؟
172	«الاعترافات» الفكرة والأسلوب:
174	الشخصيات ككائنات مهشمة:
175	اللغة في الرواية
176	المكان وتشظيه كحامل لحرب طويلة:
177	الزمن في الرواية
178	الخلاصة
179	مع الروائية صونيا عامر في رواية
179	«بطن الحوت»
181	شخصيات تحلم بالتححرر من

181	ماضيها فتختنق بحاضرها
185	«موسم الهجرة إلى الشمال»..
185	رواية البؤس العربي بامتياز
191	«الظل الأبيض»* ومحاولة قهر الخوف والموت والذكريات
195	«رغبات ذاك الخريف»
195	وتجليات الواقع المرير
199	وقفتان مع رواية
199	فصول من سيرة بطل ميت
201	هل تحتاج الحرية إلى رحمة إلهية؟
203	الآيات القرآنية الواردة في الرواية
203	ومشكلة الضبط
206	استعارية الرواية وتفكيك المقولات الفكرية في رواية «واحة اليقين»
207	أسئلة «واحة اليقين» ومقولاتها الاستعارية:
211	تأملات في رواية واسيني الأعرج
211	مملكة الفراشة
215	مملكة الفراشة وجنون الشخصيات المأزومة
219	الفصل الرابع: نماذج من الرواية المترجمة
221	الرواية الممنوعة في «إسرائيل»
225	«عالم صوفي» تلك الرواية الفلسفية والتعليمية الجريئة
231	هنري شيناسكي
231	والمواجهة الأخيرة الناجحة
237	«الجنس والمدينة»* و البحث عن الطمأنينة

241	الأدب الإيروتيكي وأدعاء المثاليّة الموهومة
245	قبل الخاتمة بخطوة واحدة
249	الخاتمة
253	ملحق لتقارير صحفية حول أنشطة ثقافية لمناقشة الرواية
255	الملحق الأول
258	الملحق الثاني
261	الملحق الثالث
263	الملحق الرابع
267	الملحق الخامس
273	الأعمال المنشورة للكاتب

الأعمال المنشورة للكاتب

- * رسائل إلى شهرزاد، 2013
- * من طقوس القهوة المرة، 2013
- * دوائر العطش، 2015
- (صدرت هذه الثلاثة عن دار غراب للنشر والتوزيع في جمهورية مصر العربية.)
- * كتاب «أناشيد وقصائد» للفتيات والفتيان، 2014
- * ديوان «أميرة الوجد»، 2014
- * ديوان مزاج غزة العاصف، 2015.
- * في ذكرى محمود درويش، 2016.
- (صدرت هذه الأربعة عن جمعية الزيفونة لتنمية ثقافة الطفل / رام الله - فلسطين.)
- * ملاحم من السرد المعاصر- قراءات نقدية في القصة القصيرة جداً. دار موزيك للترجمات والنشر والتوزيع / الأردن. 2015
- * ذلك المنتبه المختلف - دراسة في كتاب: قلب العقرب - سيرة شعر، للشاعر محمد حلبي الريشة، 2014.
- * ديوان «وأنت وجدك أغنية». دار البرتي بوكس بالتعاون مع بيت الشعر في فلسطين، فلسطين، 2015.
- * يوميات كاتب يدعى X، 2016
- * كأنها نصف الحقيقة، 2016
- * شهرزاد ما زالت تروي- مقالات في المرأة والإبداع النسائي، 2017
- (صدر هذه الكتب الثلاثة عن دار الرقمية للنشر والتوزيع الإلكتروني، القدس.)

* ديوان «الحب أن»، دار الأمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2017.
* مقالات نقدية، ونصوص شعرية ونثرية في صحف ومجلات عربية متعددة.

ملاحج من السرد المعاصر
قراءات في متنوع السرد

الكتاب: ملامح من السرد المعاصر
المؤلف: فراس حج محمد (شاعر وناقد من فلسطين)
الطبعة: الأولى (2019م)
حقوق الطبع محفوظة لـ "مؤسسة أنصار الضاد" والمؤلف ©

إصدار:



"مؤسسة أنصار الضاد"
أم الفحم

يطلب هذا الكتاب من "مؤسسة أنصار الضاد":
- بريد إلكتروني: adnan311043@gmail.com
- صفحة فيسبوك: www.facebook.com/groups/ansaralarabiya

الغلاف والإخراج الفني

بيت النّاعر

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منها، بأي شكل من الأشكال، من دون إذن خطّي من المؤسسة والمؤلف.

فراس حج محمّد

ملاح من السرد المعاصر
قراءات في متنوع السرد



مؤسسة أنصار الضاد - أمّ الفحم

المقدمة

هذا هو الجزء الثالث من كتاب "ملاحم من السرد المعاصر"، وهو جزء أعدت فيه تأكيد ما كنت بحثته في الكتابين السابقين، وخاصة فيما يتعلق بفن القصة القصيرة جداً وفن الرواية، وأضفت في هذا الجزء فنوناً سردية غيرهما، فقد تناولت بالدراسة فن الخطبة، والكتابة الجغرافية، والمذكرات، والحكاية الشعبية، وتوقفت عند مجموعة من الأعمال الدرامية، من مسلسلات وأفلام عربية وأجنبية، وخصصت فصلاً لأدب السجون والمعتقلات، وفصلاً آخر حول أدب الأطفال من خلال مجموعة من الأعمال التي قدمها الكاتب الفلسطيني محمود شقير وصدرت عن جمعية الزيفونة لثقافة الطفل.

وفي هذه المقدمة أود أن أشير إلى الجامع الذي يجمع هذه الفنون معاً ويجعلها في فلك السرد، ويمنطقها ضمن منطق التحليل النقدي. إن مفهوم "النص" ينطبق عليها جميعاً، مما يصح بداية أن تكون جميع هذه النصوص التي وقفت عندها في فصول هذا الكتاب مؤهلة للتفكيك ومعرفة ثبات الخطاب المنتج. جاء في تعريف النص: "مجموعة المفوضات (أو العبارات) اللسانية التي تخضع للتحليل؛ فالنص هو "نموذج سلوك لساني سواء كان منطوقاً أو مكتوباً"، وعليه يتنوع النص بين النسيج اللفظي المكتوب أو النسيج اللفظي المقول، فتدخل فيه كل الفنون الكتابية بأنواعها الشعرية والنثرية، والفنون الأدائية التمثيلية والغنائية والمسرحية وحتى الرقص والموسيقى باعتبارها فنوناً تحمل خطاباً معيناً، وتؤدي رسالتها "النصية" على طريقتها الخاصة في التعبير، ومن هنا بحثت في الأعمال الدرامية وفن الخطبة والكتابة الجغرافية، باعتبارها أيضاً نوعاً من السرد بمفهومه العام.

وأما السردية فإنني أنحاز هنا لتعريف رولان بارت الذي قال عنه: "إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة". وإن كان هذا التعريف ممتدداً شاملاً لكل ما في الحياة، كأن كل نص هو سرد في نهاية المطاف، أليس النص نوعاً من الحكيم، والحكي جزءاً أصيلاً من السرد؟ وعليه فإن كل نص من هذه النصوص أو المظاهر الأدبية هو سرد وينتمي إلى السرد بصورة أو بأخرى. ف"السرد بوصفه

أداة من أدوات التعبير الإنساني " يدخل في كل أنواع النصوص، ويعطيها شيئاً من ملامحه وبعضاً من وسائله ووسائله.

لقد توقفت في الفصل الأول عند بعض الأفكار النقدية في التعامل مع النصوص والكتاب، وعرضت فيه كتابين نقديين؛ الأول كتاب الناقد وليد أبو بكر "ظاهرة الثقافة وأثارها المدمرة على السرد"، وكتاب "النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات" للناقد حسام الخطيب.

لقد تنوعت المادة المقروءة في هذا الكتاب، لعلها في هذا التنوع تساهم في إغناء المشهد الثقافي وبيان بعض من ملامحه، وبهذا أكون في هذا الكتاب مع الكتابين السابقين قد حاولت، على قدر الجهد والطاقة، بيان أهم ملامح السردية العربية، وإن كنت هنا، في هذا الكتاب، معنياً بتنوع الظاهرة السردية أكثر من إضاءة الملامح الفنية للظاهرة نفسها، وإن لم تخل الوقفات التحليلية من ذلك على كل حال.

وتبغني الإشارة إلى أنني لم أتوقف في هذه الكتب الثلاثة عند فن المسرحية، وأما القصة القصيرة فكنت قد تناولت شيئاً منها في الكتاب الأول "ملامح من السرد المعاصر - قراءات نقدية في القصة القصيرة جداً"، وفي كتاب "شهرزاد ما زالت تروي". ربما أتاحت لي الظروف أن أتحدث عنها بإسهاب في جزء قادم في المستقبل.

وأخيراً، أسأل الله أن أكون قد وفقت فيما طرحت من مسائل وما ناقشت من نصوص، مع الاعتراف بالنقص والخلل دائماً، فالكمال لله وحده.

فراس حج محمد

نابلس (تشرين الأول/ 2018)

الفصل الأول
شيءٌ من النقد

للنقد أمراضه المعدية كذلك

النقد هو الغوص في أنساغ العمل الأدبي وأعصابه من أول جملة فيه حتى آخر كلمة؛ لاستخراج مزايا ذلك العمل، وليس استهلاك الحديث بالمقدمات النظرية الطويلة التي يلجأ إليها "كتاب النقد" هذه الأيام في مقالات لا تعبر عن العمل الأدبي بقدر ما تعيد ما هو مسطور في الكتب النقدية النظرية، فيبدو الأمر مستكرهاً ثقيلاً مملاً وممجوجاً.

لعل ما يلجأ إليه البعض من حيل في كتابة النقد وممارسته الباطلة عُرْفاً وعلماً يرغبون أن تندرج تحت باب "النقد"، وهي من النقد بريئة، كامتداح الكاتب والإشادة بمقدرته وتفوقه النوعي، ورفع مستوى العمل الأدبي إلى مصاف الأعمال المقدسة يجعل من ذلك الهراء نكتة لغوية ساذجة يصدّقها أصحاب الأذواق السقيمة والمحصول المعرفي الضحل، مع افتقاد تلك النكت البلهاء لمنهجية نقدية واضحة، كأنها خبط عشواء أو حفراً بلا طائل في أرض لا تنبت، وكأن ذلك المجهود ما هو إلا كما يفعل الأطفال الصغار الذين يلهون في الرمل ساعات لتقمّص أدوار لا تناسبهم!

وهنا لا أتحدث عن المجاملات، وإن كانت غير مستبعدة، ولكنني أتحدث عن ذلك الجهل الفاضح في تناول الأعمال الإبداعية، والتبجح والتنطّح لكتابة "قراءات" لا تنطبق عليها حتى أنها "انطباعية"، لأنها ليس لها أي سند من ذوق أدبيّ وجماليّ، ولا بأي مستوى، عدا أن هناك من يستخدم لغة "اللف والدوران" في الحديث عن النصوص التي "يتكرب" في قراءتها، وإذا ما فتشت بين السطور لا تجد كلاماً مفهوماً ولا معاني واضحة، وما هي إلا سلاسل حجرية ملتوية ناتئة، لا تؤدي إلا إلى أرض بور في نهاية المطاف.

ولا يقل خطراً عن ذلك ما يلجأ إليه بعض سليطي اللسان من توظيف لغة الردح والشمم والسب، والرّدة الجمالية في تناول الأعمال الإبداعية تحت ذرائع غير نقدية تجعل من يكتبها يتردى في الالتصاق بطين الكلام، فيلتّ العجين، ولا يستطيع تشكيكه، لأنه لم يجد شيئاً في العمل الأدبي سوى أنه لغة خرجت عن لغة العهد القديم وأساليبه، فيبدو كأنه المصحح اللغوي الذي لا يُشقّ له غبار،

ولا يُردّ له قرار، فيقترح التصحيحات، مزيناً مقترحاته اللغوية، مسبلاً عليها ثوب الجلال والجلال، وكأنها وحدها من يعطي العمل الأدبي جمالياته وأسباب معيشتة وحياته، مصرّاً على أن يلغي كل عناصر العمل الأدبي ولا يلتفت لمناقشتها، لأنه ببساطة جاهل في المعايير النقدية والعناصر الفنية للأنواع الأدبية، فيحشر نفسه في اللغة مفتشاً عما يعتقد أنّها سقطات الكاتب.

إن هذا أيضاً، وهنا أستخدم لغة التوكيد، ليكشف عن جانب من الجهل مريع وفظيع في أنه تدخل الجاهل الغبي في صنعة ليس هو ربها، وفي عمل ليس هو خالقه، ويُصّب من نفسه إلهاً يُصدر التشريعات الجبرية والقدرية، لأنه وحده، فيما يظن، من يملك الحقيقة المطلقة، أو لأنه صاحب لسان حادّ يسلق به كل من انتقده، فيأخذ الجهلة المبهورين به بجعجة الصوت فيخرسون ولا يحورون جواباً، يُفحمهم خشية الوقوع في رذائل ما اعتاد عليه من "قلة الأدب" في الرد على من ناقشه أو حاوره.

بمثل هؤلاء المدّعين تغصّ الساحة الآن من هواة الردح واللمم ليعظم بلاء الثقافة بمتنبئين كذبة، يضلّون ويضلّون، فتضيع الطّاسة، ولا تجد الفرس فارسها، وتعاني الحرة من ألم استبداد الجوّاري والرقيق، ويتمدد الغناء، وتتكاثر بكتيريا الأمراض النقدية المعدية في هوامش الرداءة ليتسع الفتق على الراتق. إن بعض الكتابات النقدية قد تجلب الجلطة أيضاً، فمتى يكون ذلك ممكناً ومتوفراً وبكثرة؟ هناك واحد أو أكثر، وربما مجتمعة، من الاحتمالات الآتية:

عندما يتناول ناقد صغير الكتابة عن مبدع كبير، ويكتب فيه ليتسلق أكتافه، كما يفعل كثيرون، فيستفيض بالمدح؛ وكأن الكاتب الكبير نبي موحى إليه، فلا يرى في النص سوى أنه تنزيل جديد، ويحشر آراء نقاد كبار فيما قد يظنه أنه نقد؛ فتبدو نافرة غير منسجمة مع السياق تماماً كما لو أنها شاشة بيضاء منقوعة بدم جرح خاثر، فتراه يوظف مقولاتهم وآراءهم من دون الاشتغال بها على النص، فقط يأتي بأمثلة عن فلان أو كما قال فلان؛ ولا يجعلها مفاتيح لفك طلاسم النص، وإضاءة ما خفي عن الكاتب. فلست أعتبر هذا النمط ناقداً؛ وإنما ملاحظاً يسقط أفكار النقاد على النص من دون مساسه أو التوغل فيه والبحث فيه وتفصيله تفصيلاً بناءً يفضي لشيء جديد... كتابة نقدية ولدت من نص مكتوب بطريقة أدبية.

أو عندما يمارس الناقد الصغير دور المعلم الملهم وأن رأيه هو الرأي السليم، والآخر عجم وبكم وعمي، لا يحسنون مثله قراءة كفّ الكاتب. فيرى نفسه إلهًا وعلينا- نحن الكائنات القزمية حاشاه وحده لا شريك له- أن نطيعه، ولذا فإن من خالفه له السباب والشتم وقبيح الأوصاف. فيظن أن من يتابع هجائياته النقدية تلك سيصاب بالجلطة الدماغية الحادة!

أو عندما يستغل الناقد الصغير موت الكاتب الكبير، لتكون مناسبة يشبع فيها لطمًا، ويظهر نفسه أن دمه محروق لغيابه وفقدان الساحة الثقافية لقامة شاخحة مثله، وهو الذي لم يكن يعرفه أو حتى قرأ له كتابًا أو قرأ عنه مقالة.

وأخيرًا، ربما عندما يحشر ناقد كبير نفسه في ذات الكاتب الكبير، ولا يرى أن الكتابات الجديدة والأصوات الشابة تستحق القراءة والكتابة عنها، فيغيب قسرًا عن روعة المشهد المتشكل بكامل إرادته، فيعتري لغته النقدية جنون العظمة والانحياز غير الموضوعي. سأتناول فيما يأتي هذه الأسباب التي تقدم صورة مشوهة للنقد والناقد على حد سواء في وقفات متعددة.

ما الذي يجعلُ النَّصَّ صعباً على الناقد؟

هل يعتاد الناقد ذائقة أدبيّة خاصة، فيصبح معها في تناغم، تسلسُ في خاطره وتكرج بين أصابعه؟ ما الذي يصيبه بالرهبة؟ هل ما يصيبه بالدهشة هو نفسه الذي يصيبه بالخوف؟ كيف يدخل إلى عوالم أخرى لم يدخلها؟ وكيف يجرب ذائقة لم يعتد عليها؟ هل للأدب مذاقات متعددة؟ وهل للأدباء أمزجة نارية/ مائية/ هوائية/ ترابيّة؟ ولماذا يختار الناقد مزاجاً واحداً؟ هل يخاف من السّحرة؟

يكاد النّقاد يحرصون ذواتهم في عوالم خاصة اعتادوا عليها، فثمة نقاد مختصون بشعراء المقاومة مثلاً، أو بالرواية، أو بالشعر الرومانسي، أو فقط حصروا ذواتهم في شاعر أو كاتب بعينه. فكيف جاء نقدهم؟ هل كانوا يعانون من الرتابة وأعادوا أفكارهم وكرروها بألفاظ وصياغة أخرى؟ إن هذه المسألة ليست سهلة بهذا الشكل العفوي السريع، مع أن ما يلاحظ على كثير من النقاد الذين يفرّخون نقداً باستمرار في الصحف والمجلات وحتى الدراسات والأبحاث والمؤتمرات لم يعودوا يضيفون جديداً في مجال النقد، ولم يُعلوا من صرحهم النقدي الذي وصلوا عند السطح فيه ووقفوا عند ذلك الحدّ. ربما كانت إضافاتهم ممتدة عرضية بزيادة سمك ذلك الحائط طبقة وراء طبقة كعمل (القَصِير) الذي يراكم على الجدار طينة هي هي في كلّ مرة. هل يغامر الناقد فيدخل غابة أخرى بكرّاً لم يدخلها من قبل؟ عليه أن يفعل ذلك، عليه أن يتسلق أشجاراً مرتفعة غير تلك التي صار يحسن الصعود والنزول إليها كلما امتلأت أصابعه ليكتب نقداً، عليه أن يجوس الحشائش مرة من بعد مرة بحثاً عن ديدان تقرض الجذور والجذوع، ويحفّر أعمق مما يجب ليكتشف عوالم جديدة، ويروّض ذائقته المتصلبة لقبول طعوم كؤوس مختلفة. عليه أن يكون مغامراً لا يهاب معاركة الأسود بالدرجة نفسها التي لاعب فيها الققط المروضة في حديقة نصوصه وحيواته النقدية المألوفة لديه.

كثيرة هي الممرات المجهولة التي قد تغري الناقد بالدخول، لماذا ضيّع مصابيحها وتركها بيد واحدة استولت عليها وتركته أعمى لا يرى سوى ما كان يراه؟ لماذا يخاف الناقد من التجريب؟ هل

يخاف الناقد من التجريب حقاً؟ وهل هو مستعدٌ للتخلي عن بنود دستور قديم؟ لماذا يريد أن يظلّ المبدع جامداً عند مقررات نقدية مستهلكة؟ لأنه يخاف من التوهان والصعوبة وانهيار تلك المملكة النقدية المتحجرة؟

أرى نفسي طرحتُ سيلاً من الأسئلة. ماذا عليّ أن أفعل إذن غير طرح الأسئلة والجمود يعبئ السطور؟ لقد احتلّتُ للأمر حيلة أخرى. عليّ أن أفتش في كلّ مرة عن ناقد جديد لأقرأ له، وألا أقرأ لناقد واحد مرتين. فهذا هو يعيد ذاته. حتى صار مؤرخاً أدبياً أكثر منه ناقدًا؛ ينبش التاريخ الخاص والعام للأدب ثم في بعض النص النقدي يوقع كل ذلك التاريخ على موضوع قراءته. أصبح الأمر مملاً حقاً. هل كان عليّ قول ذلك؟ ربما كان عليّ قول ذلك منذ مدة أطول أو ربما كان لازماً عليّ أن أقول أكثر مما قلت.

النقد ليس سهلاً بالمطلق فهو حمال متاعب ومصاعب جمّة. ومن ارتضى أن يسوس الخيل فعليه أن يتعب في الترويض، وإلا سينقلب الأمر وكأننا نطعم قطننا الأليفة قطعة خبز مغمسة بقليل من الحليب، وندعي أننا نتعامل مع ذوات المخلب وأكلة اللحوم. ولكن الحقيقة تبدو كارثية عند التدقيق والتمحيص ومواجهة الذات بما جتته الأصابع الكاتبة.

الكلاسيكيات ومقاربة النّقد وحيرة النّص

لعل أعقد مراحل العملية النقدية وأقلها جدوى مرحلة التقعيد والخروج بمجموعة أحكام عامة تصبح دستوراً يجب ألا يخرج عليه النص الجديد. حدث هذا الارتباك كثيراً، حدث هذا مع الشعر العربي، وخروج أبي نواس أولاً عن كلاسيكيات القصيدة العمودية، التي وصلت إلى أعلى مراتبها النقدية في التقعيد في ما كتبه المرزوقي في عمود الشعر العربي، ثم زادت جرعة الخروج ببروز ظاهرة الموشحات، ثم الجلبة المزلزلة مع حركة الشعر الحر ثم قصيدة النثر، وفي كل مرة يحدث خلخلة لتلك الأحكام النقدية المتعارف عليه، وقد تواطأ على التسليم بها مجموعة من النقاد وصغار الشعراء (المقلدين).

كما حدث كثيراً أيضاً مع عالم السرديات فكانت القصة القصيرة الكلاسيكية ذات المواصفات الخاصة من زمن محصور وعدد كلمات وشخصيات محددة، فجاء المبدع وقفز عن تلك المواصفات ليبنى عالماً قصصياً حافلاً بما هو خارج كل ذلك، فولدت القصة القصيرة جدّاً، والقصة الومضة، وتداخل الشعري مع السرد، فصرنا نقرأ عن تشعير السرد وتسريد الشعر، وتجاوز المبدع كل تلك الحواجز النقدية التي تجعل النص في حيرة من التوصيف وفي حلّ منه كذلك.

ما الذي يريده الناقد من النص؟ لماذا يصرّ الناقد على تجنيس النص المقروء وحشر الكاتب في زوايا لم يصنعها؟ ولماذا يستमित الناقد في سجن المبدع ضمن هاتيك السجون القيدية من تلك المواصفات البائسة؟ ولماذا لا يقرأ النص بوصفه أدباً فقط؟

ثمّة مشكلة معرفية وذات سلطة بطيركية من الناقد تجاه النص والكاتب، تريد من الكاتب ونصه أن يدخل ضمن تلك المعادلات الكلاسيكية المتوجسة خوفاً من أن يهدمها المبدع في أية لحظة، لأن الإبداع الحقيقي لا يعترف بتلك المواضع الكلاسيكية وإن أصبح النص الإبداعي في حيرة أين يضع نفسه في فيء تلك الكلاسيكيات الجامدة، فالنص أعلى سلطة من مجموعة أحكام استقرائية وضعها الناقد ليمارس سلطته على صغار الكتبة الذين يتعلمون الحبو على ضفاف الأدب ولا يجروون

على الغوص في عمق المجاهيل والتمتع بما في لجة البحر وأغواره من أسرار ليحرموا أنفسهم قبل
قارئهم من متعة الاكتشاف والسير في طريق هي وحدها لا تُشَقَّ إلى لمن يعلو ولا يُعلَى عليه!

المنهجية النقدية الصارمة وتفوّت الناقد الحصيف

لا بدّ للناقد الأدبيّ من منهجيّة يتعامل فيها ومن خلالها مع النصوص المنقودة/ المدروسة، مع أنّه لا يوجد نصّ أدبيّ متوافق تمام التوافق مع أيّ منهج أدبيّ أو نقديّ، فما هي إلا مقاربات وتفسيرات تحاول أن تقترب بالنصّ من فلسفة فكرية معيّنة، وقد يوفّق الناقد وقد يصاب بالشطط والتمحّل لدرجة لا يمكن اعتبار ما قدّمه نقداً أو مقارنة نقدية ناضجة ذات أصول منهجيّة مقبولة.

وبناء على ما تقدم، فإنّ الصرامة المدرسيّة في التعامل مع النصّ المدروس توقع الناقد (الأعمى) في تحبّط الطريق، ولن يصل إلى ما يريده النصّ أو ما يقبله النصّ واقعاً ومنطق لغويّ وفكرة وبناء وأسلوباً. وهذا لا يعني بحال من الأحوال الانطباعية النقدية التي أصبح يمارسها كثير من هواة القراءات (النقدية)، ويهمل لها المبدع الفقير المفتقر للنقد المنهجي قبل الناقد الذي قادته أنامله لصف أسفاره النقدية بلغة يغلب عليها الإنشائية وعبارات المديح (الزائف) للكاتب، مبتعداً ما وسعه ذلك عن النصّ وفضاءاته، لينغمس حتى أذنيه في مستنقع اللغة الآسنة التي تفيض في نفس القارئ قرفاً مضاعفاً، عدا ما يتمتع به هذا الناقد/ة أو ذلك/ تلك من أخطاء في صياغة العبارات وفوضى استخدام المصطلحات النقدية، فيجور على نفسه قبل أن يجور على النصّ وصديقه الكاتب الذي كان يطمح أن يسدي له "معروفاً نقدياً" هو بحاجة إليه أصلاً، وإذا به يصفعه من حيث يدرى ولا يدرى، فيودي بالعملية النقدية والإبداعية بأجمعها في هاوية، تجعل القارئ يشمئز النقد والكاتب وكل ما خرج من سبلها التي تفوح بما فاحت به من سقيم النّقد.

لا شكّ في أنّ العمليّة النقدية ذات أصول ومعارف ولها أسس تستند إليها، وإذا كنت قد ألمحتُ أنّفاً إلى مشكلتين في ممارسة العملية النقدية، وهما أسر المنهج النقدي والانطباعية المقيّنة والذاتية المغرقة في الإنشائية، يأتي دور الناقد الحصيف الذي يستلهم العمل الأدبيّ استلهاماً إلهامياً فيدخل في روحه ويتخلل في أعصاب أفكاره، ليرى الكاتب فيه واضحاً، يرى أفكاره، وصوته، أسلوبه، بصمته، تميّزه، تكامل أدواته الإبداعية، ويتأمل طويلاً ذلك النصّ فيعيش معه ليسكنه ويتغلغل فيه،

فيندمج في ذاته كأنه كاتبه، متمنياً أن يكون كاتبه، فيفيض عليه بإبداع التحليل والربط والكشف كأنه يعيد خلق النص من جديد، أو أنه يحاول رسم خريطة جيناته بشيفرة (DNA) مفصلة تكشف عن كل جوانب العمل الأدبي، ما يجعل النصّ المدرّس واضحاً بلغة علمية وموضوعية بتوظيف التقنيات والمصطلحات النقدية، وما يلزم من منهجية نقدية بعيداً عن حشر الناقد نفسه بإسار المنهج القاصر.

كيف سيبدو النصّ عندئذٍ؟ وكيف سيرى الكاتب نفسه حينئذٍ؟ وكيف قبل ذلك وأثناءه وبعده سيرى القارئ العملية برمتها بأركانها الثلاثة المهمة (الناقد والكاتب والنص). فهل سيحسن مدعو النقد المتكاثرون على جيف النصوص فعل ذلك؟ فإن لم يستطيعوا فكفاهم هراء (تشعبطاً) على سلام لا توصلهم إلى أي سقف سوى التعلق في الفراغ ليهووا من أعالي لا يستحقونها متدحرجين في أسفل قعر وادي البلاهة وعدم الاكتراث بهم وبتلك النصوص التي لا تستحق إلا أن تسمى "متواليات لفظية" ليس لها أي قيمة لغوية.

إن هذا يقودني إلى تأكيد وجهة نظري حول العملية النقدية، واتصالها بالعملية الإبداعية، ومحاوله توضيح العلاقة بينهما، وقد سبق وأن طرحت هذه الإشكالية في كتاب "ملاحم من السرد المعاصر - قراءات نقدية في القصة القصيرة جداً" عندما ناقشت "العلاقة التوجسية بين الناقد والمبدع"، والآن أحاول أن أرى العلاقة بين العمليتين، وهل ترقى العملية النقدية إلى مصاف الإبداع؟

لقد بدا الناقد من وجهة نظر رونان ماكدونالد في كتابه "موت الناقد" شخصاً مكروهاً، وفي مرتبة أدنى من الشاعر والكاتب، ولم ينظر على أنه مبدع، ربما يذكر المرء مقولة متداولة في عالم الكتاب مؤداها أن الناقد شخص فاشل إبداعياً، لجأ إلى تحطيم المبدعين والنيل منهم. إنها صورة بالطبع غير أخلاقية، ولا أظن أن النقاد هكذا. وليس مهمة النقد التحطيم أو التهوين، إنها مهمة أخلاقية في الدرجة الأولى للكشف عن الإبداع والتعريف بالمبدع والاحتفاء بالثمرة العقلية التي جاءت على صيغتها المتفردة في المنتج الإبداعي، بغض النظر عن جنسه أو مضامينه الفكرية.

يقول الناقد السعودي غازي القصيبي: "القلم والنقاد والحلاقون يعيشون من رؤوس الآخرين"، إن هذه العبارة، بكل تأكيد، كاشفة عن أنه لا نقد من دون إبداع، وكأنه عمل تطفلي، لا

إبداع فيه. وربما وقف كثير من المبدعين في مواجهة النقاد، خصوصاً أن المبدعين هم من يشرعون في تغيير السائد الأدبي، ومقاييس الأجناس الإبداعية، وتبدل الأنواع الأدبية وتوالدها، حدث هذا عربياً، على الأقل، مع الشعر العربي عندما تكسر النموذج الكلاسيكي للقصيدة العربية، وظهرت نماذج إبداعية خارجة عن السياق، فجاء النقد تالياً. إن النقد لا يعتاش على رؤوس المبدعين هنا وحسب، بل إنه يقتات على تجاربهم ومغامراتهم كذلك. ثمة أنواع من النقد، وكلها لو دققنا في طبيعتها يعتاش فيها النقاد على رؤوس الكتاب، سواء أكان النقد انطباعياً أو منهجياً، عملياً أو نظرياً. ثمة مبدع يجب أن يكون محور الحديث، شئنا ذلك أم أبينا، فإذا لم يوجد المبدع لن يوجد الناقد حتّى.

إن هذه التراتبية ليست عيباً، وليست هي انتقاصاً من مكانة الناقد، إن عمله لا بد منه، وبإمكانه أن يكون مبدعاً داخل هذه المنظومة، ألم يكن سانت بييف ورولان بارت وإدوارد سعيد مبدعين نقدياً؟ ألم يكن قبل ذلك الجرجاني مبدعاً نقدياً عربياً كبيراً، وقد نجح في خلق نظرية نقدية عربية خالصة ذات أصول عربية؟

في النقد والنقاد الكبار

(1)

من مستعدُّ من النقاد (الكبار) أن ينفق (مبلغاً زهيداً) ليتواضع ويشتري كتاباً لكاتب جديد؟ هل سيخسر هذه النقود الذاهبة هدراً هناك لتضييع سدى لو كان الكتاب رديئاً؟ إذن أين دور الناقد؟ كيف يمكن أن نكتشف كاتباً جديداً ناشئاً، صاحب موهبة تستحق الإشادة؟ لا يزال نقادنا (الكبار) مثل مبدعينا (الكبار) يلعبون في حلبة الرقص إياها قبل خمسين سنة، أتصفح كتباً نقدية مؤلفة حديثاً، كلها إما تدور دائرة أبجديتها على (الكبار) الذي كبروا وشاخوا، وملوا، وأملوا، وإما أن يهذي النقاد فيها شططاً، فقط لإثبات حضورهم في الكتابة في أي شيء، لا يهم، فالمهم أن يكتبوا.

لو أحصيت المؤلفات التي ألفت في سين أو صاد من الكتاب (الكبار) لرأيت العجب العجاب، كثرة متكاثرة، بلا طائل. أتذكر الأستاذ عادل الأسطة حينما قال لي ونحن طلاب جامعة، في نهاية مرحلة البكالوريوس: "إذا أردت أن تكون كبيراً، فكتب عن الكبار". نعم وهو ناصح أمين ملتزم بمنهج نفسه، فكتب عن (الكبار) فصار كبيراً، أما الصغار فلهم ما لهم من صغار، وعليهم ما عليهم من درن الانتظار.

يا ترى كم مؤلفاً ناشئاً أهدى ناقداً محنكاً كتابه الذي يفخر به؟ ولكن من من هؤلاء تواضع تواضع العالم الناصح الأمين على الثقافة، وحارسها من أن يتسلل إليها الغث (إن كانت الهدية غثة) كتب أو حذر أو قال كلمة حق في هذا الكتاب أو ذاك الكاتب، إن خيراً فخيرٌ وإن شراً فشر! إنهم غير مستعدين لهذا الجهد الذي لا يضيف لكبرياتهم المهيض إلا ضياع الوقت كما يظنون.

أكتشف مع الوقت، وللأسف، أن المافيا السياسية خلفت لها أتباعاً في المافيا الثقافية والاقتصادية، ليشكلوا جميعاً طوق هلاكٍ وثبور، محاولين ألا يتسلل شيء من هواء جديد إلى رئات معطوبة ومثقوبة بألقاب وأسماء كبيرة! ولذلك فقد بت مقتنعا تماماً أن الثقافة والأدب ضحية أفكار العقل الموهوم

والموهون، وقد باتت مسجاة على مباحض الشلل المترامية الخريف الممتد إلى ما بعد فوهة بركان الحاضر المسمومة بجنون ما يتدرون.

لذلك كله أخي الأديب الجديد، حطم أصنامك، وشمر عن ساعديك، واركل برجلك كل متجبر من جبابرة النقد، وتأمل ما حولك واكتب، ولا تحفل بهم، فالغد سيكون لمن جدّ واجتهد، فأنا على يقين، فداوم حال الخراب من المحال أن يستمر! وإياك، إن كنت رصين الثقافة سيّدًا من سادة الحرف، أن تهدي نافذة كتابًا لك، فيستصغر أمرك، فإن كان معنيًا، ويجب أن يكون معنيًا المهمة أخلاقية حمّله إياها القدر، فليطلبه منك تذللًا، فأنت من تصنع التاريخ والمجد والضمير والفكر، وليس هو.

أسئلة كانت في الحلق توجعني، نثرتها مديبة الأسنة، فمن أوجعته، فلتوجعه، فستكون قد أصابت شيئًا في نفسه، فحقّ لها أن تؤلمه، وأطلقت لسانًا كان معتقلًا في رذاذ الحبّ والعفو، ولكن لا بدّ مما ليس منه بدّ، وإياك أعني واسمعي يا جارة!

في النقد والنقاد الكبار

(2)

أتابع ما تحدثت عنه آنفًا حول الجهود النقدية للنقاد (الكبار) ومدى متابعتهم للأصوات الشابة الجديدة، وقد رأيتُ أن كثيرين من المواهب الشابة تبحث عن فرصة نقد وتوجيه، من خلال التفاعل مع المقال المنشور آنذاك، فكثيرة هي منشوراتهم وكتبهم، ولكنها مركونة إلى الإهمال والنسيان وعدم الاحتفاء بها، سواء من جهة رسمية أو غير رسمية.

وتزداد قناعاتي الشخصية، مع ملاحظتي لكل ذلك، أنه لا بد من احتضان النقاد (الكبار) للمواهب الشابة، وذلك لسبب بسيط، إنسانيّ في الدرجة الأولى، حتى لا يشعر هؤلاء الشباب أن الكبر هو ما يعيى (الكبار) من النقاد، عدا أن الناقد مهمته مع هؤلاء وليس مع المكرسين إبداعياً. ما دعاني للكتابة مرة أخرى في هذا الموضوع ما شهدته؛ إذ جمعتني الصدفة مع واحد من هؤلاء النقاد، ممن تمرّس بالنقد، وأصبح ذا صوت وقلم، تأتيه الكتب الإبداعية من كل مكان، طمعاً في قراءتها.

يدور الحديث في ذلك اللقاء حول غياب الناقد الذي يهتم بإبداعات المواهب الصاعدة، إذ كان في الجلسة أصوات شابة تلقي (الشعر) والنثر والخواطر، فيكتفي هذا الناقد بأن قال كلاماً عاماً يجده الطلاب في الكتب، ولم يظفروا بتعليق نقدي على نصوصهم، بحجج يسوقها؛ منها أنه ناقد يهتم في الرواية ولم يكتب عن الشعر إلا في قضايا في الشعر، وكان يومذاك حاضراً ليتحدث عن الشعر، حتى أنه لم يصبر نفسه بعض ساعة حتى آخر اللقاء، فقد انسلّ مودّعاً، فهو كبير، ولا يجالس الصغار أمثالنا. ربما بدا أكثر نصحاً عندما تحدث عن الشاعر الناقد نفسه، وبأن الناقد لا يخلق شاعراً جيداً، وعليكم أنتم أن تكونوا نقاداً لأنفسكم أولاً ونقاد بعضكم بعضاً، وأن تخلقوا نقادكم معكم، فأنا كما قال، وجدت مع هؤلاء الشعراء الكبار القاسم ودرويش وزباد، ربما عليه إذن أن ينتهي معهم، فإلى متى ستظل الساحة تضج بغبار الهوس بها كتبه، ألا يوجد جديد يُحتفى فيه؟

وعلى الرغم من أن ما تحدث به صائب إلى حد كبير، وخاصة فيما يتعلق بالشاعر صاحب القضية، أي قضية، وعدم الانجرار وراء المشاعر والعواطف في الكتابة، وعلى الشاعر أن يطور من أدواته ويقرأ؛ كلها لها وزنها في ميزان الصناعة الأدبية، إلا أنها لا تغني الشاعر عن الناقد الذي يحتاجه احتياج تقويم وتصويب وإرشاد وفتح آفاق، فليست مهمة النقد كما كانت سابقاً؛ المبدع أولاً ثم الناقد الهامشي المتصيد للأخطاء، الذي يعيش على فتات ما تلقيه أفواه المبدعين... ثمة دور للناقد الآن مختلف عن الدور التقليدي، فنحن نتحدث اليوم عن الناقد المبدع، والمبادر الذي يصنع ويخلق، وليس فقط يرشد ويوجه.

خرجت من تلك الجلسة منغصاً ممتعضاً، كارهاً لكل أدب ولكل نقد، وأدركت أنه لا أحد معنيّ بإيجاد الشاعر الحقيقي والروائي الفذ والرسام العبقرى والموسيقيّ البارع، فالنقاد عندنا مستكثبون للصحف والمجلات بأجورهم المعهودة، ووجد الكاتب الكبير، أم لم يوجد، فليس بذات أهمية.

لعل نشر مقالة أسبوعية في صحيفة ما مقابل أجر ما غداً أكثر أهمية من تلك المهمة الجليلة التاريخية في نظر هؤلاء (الكبار)... هكذا يصبح النقد عندنا مجرد مقالات أسبوعية لتعبئة فراغ الصحف ولقبض الثمن، أو لمجاراة الأصدقاء والمقربين! فكيف سنقول بعدها إننا نتمتع بحركة نقدية نشطة، إنه بوار نقدي فادح وفاضح، يشي بوجود خلل وظائفي حقيقي في الحركة النقدية التي تركز على نقاد مصابين بالفشل النقدي المرضي الوبائي القاتل.

اعذروني أيها الشباب الواعدين، لست ناقدًا كبيرًا، ولكنني أرجو أن أكون كذلك معكم وبكم، فلا تياسوا من أن تكونوا كبارًا يومًا، وأنا لم أياس، ولنناضل جميعًا من أجل أدبيّة الأدب ونقدية النقد، ومهنيّة النقاد والكتّاب على السواء، لعلنا نساهم في حركة ثقافية ذات حيوية بعيدًا عن التحنيط والإحباط والتشيط.

مع الناقد وليد أبو بكر وكتابه "ظاهرة الثقافة"

يندر بشكل مقلق وجود مؤلفات نقدية في الساحة الأدبية العربية بشكل عام، والفلسطينية على وجه الخصوص، مقارنة بالأعمال التي توصف بالإبداعية شعراً وسرداً، وصارت ولادة كتاب نقدي احتفالية عظيمة الأثر والدلالة، وقد أشرتُ في تحقيق صحفي حول الثقافة الفلسطينية في العام (2016) أجراه الصديق أيمن دراوشة لبعض المواقع الأدبية الفلسطينية إلى ندرة ولادة الأعمال النقدية، واقتصر النقد على كتابة المقالات الانطباعية من الهواة، وانشغل النقاد بما هم مشغولون به من مجاملات لا تنفع الأدب والأدباء، وساهمت في زيادة التردّي والخواء الذي نشاهد مظاهر تفسّيه بما تلفظه "مؤخرات" المطابع من زيف الأدب وسفيه الكتابات، وصار مصطلح "فوضى النشر" حاضرًا، وبقوة، مع أن الكلّ يشكو من هذه الظاهرة، إلا أن الكلّ يمارسها عن سبق الإصرار والترصد.

من هنا تأتي قيمة هذا الكتاب "ظاهرة الثقافة" للكاتب وليد أبو بكر، والصادرة طبعته الأولى عن دار الرعاة في رام الله، 2017، في (181) صفحة من الحجم المتوسط، وربما جاءت أهمية الكتاب من عدة زوايا؛ أهمها ما أشرت إليه سابقاً من قلة الأعمال النقدية الجادة، وإغراق الساحة الأدبية بمؤلفات وهمية إيهامية لكتب لا تصلح للنشر أساساً، فضلاً عن قراءتها أو التنويه بها وبيئتها، وقد أشار الكاتب كذلك إلى تراجع دور الناقد الأدبي الذي أصبح مجاملاً أكثر منه ناقداً أدبياً بفعل خضوعه لسلطات متعددة، من مثل سلطة السائد، وسلطة المجتمع، أو سلطة المال، أو سلطة شهرة الأدباء أو غيرها مما أشار إليه في مقدمة الكتاب.

بالإضافة إلى أن الكتاب يؤسس لمصطلح نقديّ أفاض الكاتب في توضيحه وتأصيله، معتمداً على اللغة العربية وإمكانياتها الاشتقاقية التوليدية، مع مناقشة معمقة للمصطلحات التي قد تشكل التباساً مع مصطلح الثقافة وأهمها مصطلحان، وهما الثقافة والتناص.

* أثبت في نهاية هذا الفصل إجابتي في التحقيقين الصحفيين اللذين أجراهما الزميلان أيمن دراوشة ويامن النوباني.

لم يقتصر الكتاب على التأصيل للمصطلح الجديد والتبانه وقربه أحياناً من المصطلحات النقدية الأجنبية، وإنما شفع المصطلح بتطبيقات نقدية مستفيضة لأربعة أعمال سردية؛ روايتين لأحلام مستغانمي "عابر سرير" و"الأسود يليق بك"، ورواية ربيعي المدهون "مصائر- كونسرتو الهولوكوست والنكبة"، ورواية أثير عبد الله الشامي "في ديسمبر تنتهي كل الأحلام"، وقد بين الناقد تطبيقات عملية لكل جوانب مصطلح الثقافة ومظاهره الذي اقترحه ليكون مدخلاً لدراسة هذه الأعمال السردية وغيرها.

تناولت تلك المناقشات النقدية للروايات سالفه الذكر اللغة وما فيها من مظاهر الثقافة المقصود، إذ يتغياً الروائي من خلالها استعراض ثقافته على القراء؛ لأنها كما يرى الكاتب لا تحدم السياقات التي جاءت فيها، بل على العكس تماماً ساهمت في تدمير بنية السرد الروائي وجعلته خاسراً. كما بين اكتظاظ البنى السردية في تلك الأعمال بالأسماء الأدبية والفكرية والمنقولات الفكرية والمقتبسات سواء أكانت اقتباسات استهلاكية أم في متن النص، ما جعل الروائي يلجأ إلى لي عنق النص ليستطيع إقحام تلك المعارف في البنية الروائية ما سبب في فساد تلك الروايات فنياً وجمالياً، عدا ما وقع فيه الكتاب من أخطاء معرفية أو لغوية أو خيانات طبيعية حسبما يرى الكاتب.

لم تمنع شهرة الروائيين وانتشارهم الناقد وليد أبو بكر، متمرداً بذلك على سلطة شهرة الكتاب، كما أشار في المقدمة، من أن يقول ما أراد أن يقوله عن تلك الأعمال السردية، ويرى فيها ما رأى من ظاهرة الثقافة التي تنمي نزعة النرجسية لدى الروائي الذي يريد أن يظهر بمظهر المثقف العارف أمام قرائه الذين ستنطلي عليهم هذه الحيلة، والمكشوفة لكاتب وناقد يدقق بين السطور، بل إنه ليكشف أيضاً عن طريقة كتابة تلك الروايات والقصدية في إقحام تلك المعارف المتعددة والمحتشدة في النص، وهنا يرى المؤلف أن في ذلك بعداً عن الكتابة الجيدة التي تفترض نوعاً من التداعي وليس الاستدعاء المبيت من أجل تعزيز ثقة الكاتب بنفسه أو تعبيراً عن نرجسيته.

ومع أن الكتاب مخصص لبحث ظاهرة خطيرة في صناعة الكتابة الروائية، إلا أن الكاتب يلوم القارئ أيضاً الذي أصبح غير مهتم بالقراءة الجادة، "وكثيراً ما يكتفي بما ينعش لديه بعض الأحاسيس فيبحث عن الاستسهال فيما يقرأ"، ولم يكن القارئ هو وحده من يستسهل هذا النوع من

قراءة هذه الكتب، بل أيضًا ينتقد المؤلف كذلك هذا الاندفاع الجارف من الكتاب الجدد نحو كتابة الرواية، ويعدّه تطاولًا "على هذا الميدان الكتابي الذي لا يسهل اجتيازه".

يشكل الكتاب إضافة نقدية نوعية، حتى لو اختلف بعضنا عن الكاتب، ولكنه طرح مسألة في غاية الخطورة في الأدب، ولم تقتصر على الكتابة وحدها، بل تظهر كذلك في سلوك المثاقفين من الكتاب، فيظهر شيء من حذلقات هؤلاء خلال تلك الأحاديث مع الكتاب، فهم يحبون التباهي بالأسماء الأجنبية والقراءات الأجنبية مع أنهم لم يكونوا قرؤوا تلك الأعمال، وإنما سمعوا عنها وفي أحسن الأحوال يكونون قد قرؤوا مقالة عن ذلك العمل، وهذا ما أشار إليه من قبل الروائي "بولو كويلو" في مقال ساخر في مقدمة كتابه "النهر الجاري": "هناك دائمًا كتاب واحد يثير إعجاب الكاتب ومجايليه، وهو كتاب: عوليس لجيمس جويس. لأنه لا يوجد بين الكتاب من يقلل من شأنه، ولكن ما أن يُسأل أحدهم عن محتواه، إلا ويعجز عن التفسير ويثير الشكوك حول صحة قراءته له". نعم، إن مثقفينا في الغالب على هذه الصورة البليدة الساذجة، هذا أيضًا عدا استشهادهم بالفن والموسيقى الغربيين ونسوا وبشكل متعمد الفن العربي الأصيل، فغدا محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش أسماء غريبة عنهم، وربما وصل الحال إلى اتهام من يستشهد بهم أنه ناقص الثقافة، رجعي المعرفة.

إن هذه الحالة المزرية للكتاب والكاتبات سواء في السلوك الشخصي أو الكتابة لتظهر كذلك على صفحاتهم على الفيسبوك، إذ يعتمد ثلثه منهم أتقنت فنّ "القصّ" و"اللمصق" إلى نقل أقوال الأدباء الغربيين، وينقلونها بما فيها من أخطاء لمجرد أنها لكاتب غربي مشهور. مع أنهم - في الغالب - لا يعرفون من أيّ ماء شرب هؤلاء الكتاب، ولا أسماء كتبهم. فقط لمجرد التظاهر بالثقافة والمعرفة، إشباعًا لرجسية "تستدعي العلاج" تمنحهم "بريستيجًا" مهّمًا أمام متابعيهم من القراء، الذين هم في الغالب مبهورون من ثقافة هذا الكاتب أو تلك الكاتبة، كما أشار إلى ذلك المؤلف وليد أبو بكر أيضًا وهو يناقش الغاية من مثل هذا الفعل التّظاهريّ الأجوف.

ولعل من أغرب حالات الثاقف المرضي ما كتبه أحدهم عن رغبته في التخلص من كتابات عربية مزدحمة في مكتبته لتمدّ الأعمال الأجنبية رجليها على الرفوف، وأخذ في تعدادها؛ متباهيًا بها،

مع أنه ذكر بعض الأعمال العربية على سبيل الخجل ليس أكثر، ليبدو أنه منحاز، وبشكل كبير وربما ساذج، إلى أسماء بعينها في الأدب الأجنبي على سبيل التظاهر، وهذا ما قصده الكاتب بمصطلح "الثاقف".

لا شك في أن هذا الكتاب يرّجّ الوعي رجًا عنيفًا بما جاء بين ثناياه من لغة نقدية حادة وجادة غير مجاملة اقتربت أحيانًا إلى حدّ التهكم والسخرية من العمل الأدبي لسذاجته وسذاجة كاتبه، وحرّي بكل كاتب وقارئ وناقد وصاحب سلطة وناشر أن يعي تلك الرسائل الموجهة في هذا الكتاب، فالكتابة ليست عملاً بسيطًا، أو هواية لدغدغة المشاعر، ولا مجالًا لاستعراض العضلات الثقافية، وإنما لا بد من أن تكون شيئًا آخر تمامًا؛ أقلّه مرتبة أن يضيف الكتاب الجديد- عبر مراعاته لشروط الفن الذي كتب من خلاله- شيئًا ذا قيمة للقارئ، فيساهم في رفع مستوى الوعي الثقافي والحس الوطني والإنساني، وليس العكس.

إن ما جاء في هذا المقال أثار الفيلسوف الدكتور أحمد ماضي، معترضًا على ما جاء في أوله: "يندر بشكل مقلق وجود مؤلفات نقدية في الساحة الأدبية العربية بشكل عام، والفلسطينية على وجه الخصوص، مقارنة بالأعمال التي توصف بالإبداعية شعرًا وسردًا، وصارت ولادة كتاب نقدي احتفالية عظيمة الأثر والدلالة"، فأشار إلى ذلك في صفحته على الفيس بوك، ما دفعني إلى كتابة الرد الآتي:

تحية للدكتور أحمد ماضي

لعله من دواعي سروري وعظيم امتناني أن يهتم الدكتور أحمد ماضي بما أنشره على صفحات الجرائد الأردنية وخاصة جريدة الرأي، وأشكر للدكتور ماضي، وهو قامة أدبية وفكرية فلسفية، (للتنويه) بمقالتي حول كتاب الناقد وليد أبو بكر "ظاهرة الثاقف وآثارها المدمرة على السرد"، المنشورة في الرأي الأردنية (السبت، 4/11/2017)، ليكتب منشورًا على صفحته في الفيس بوك قائلاً: "استوقفني هذا الكاتب الناقد للنقاد، والأعمال الإبداعية أيضًا، إلى درجة السؤال عن مدى صدقه وموضوعيته، وقبل كل شيء، إلمامه ولا أقول إحاطته، بالأعمال النقدية، والإبداعية. إن

إصدار حكم كهذا، ينبغي أن يصدر عن ناقد مطلع جداً، وذي باع طويل. ولئن صدق هذا الحكم،
فإني سأكفر بنقادنا وأدبائنا. أظن، ختاماً، أنه بالغ وتطرّف في ما ذهب إليه".

وأستخدم لفظ (التنويه) وليس التشهير، على ما في رأي الدكتور ماضي من نقد ساخر وتهكمي،
معجون بعصبية ظاهرة، وذلك لاعتبارات عديدة، أهمها على ما ذكر الشاعر القديم:

"لئن ساءني أن نلتني بمساءةٍ --- فقد سرّني أني خطرت ببالك"

فنحن ما زلنا، وإن قطع بنا العمر حدود الأربعين ببضعة أعوام، تلاميذ في حضرة رجل علم
مشهود له بالعلم والمعرفة والخبرة، ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي ينوّه فيها الدكتور ماضي بما
ينشر لي في الرأي الأردنية، فقد سبق أن أشاد بمقال تناولت فيه كتاب الأستاذ هاني أبو انعيم "أرواح
شاحبة"، قبل حوالي سنتين، وعلى صفحته في الفيسبوك أيضاً.

إن ما ذهبت إليه في مقدمة المقال وأثار حفيظة الدكتور، لم يكن رأياً عابراً، أو حدساً جائراً على
الحياة الثقافية، ولست الوحيد ممن يلاحظ هذه الملاحظة، وربما هنا - كما قال علماؤنا الأفاضل - "من
يعلم حجة على من لا يعلم"، فهناك أزمة حقيقية في الأدب عموماً، وفي النقد على وجه الخصوص،
وغربة النقد وأزمته مضاعفة، فإما أن يتولاه الهواة أو المجاملون، ولو دقق الدكتور لعرف حجم
الكارثة التي يعاني منها الأدب والنقد مما ينشر هنا أو هناك، وعلى أي حال فإن النقد بالمعنى الدقيق
للكلمة قلائل بل نادرين، حتى تاريخياً، فلو قابل الدكتور بين عدد من كتب الشعر والنثر العربي في
العصر العباسي مثلاً ومن كتب نقدًا، سيرى بعض الموضوعية - على الأقل - فيما (ادّعت) وبالغت
فيه، وهذا ينسحب على كل العصور اللاحقة، فلو أراد الدكتور أن يعدد نقاداً معاصرين ومؤلفات
نقدية لتوقف عند أسماء محددة وقليلة، ولكنه بالمقابل سيتعب من إحصاء الشعراء والأدباء
والروائيين، إذ سينهالون على ذاكرته كسح المطر. فكم معجماً متضحماً للشعراء مثلاً، وبالمقابل لم يكن
هناك معجم شبيه بالنقاد، بالمفهوم المنضبط، وليس كتاب المقالات الصحفية الانطباعية.

هذا جانب، وأما الجانب الآخر المهم، ويدل على الاطلاع أو الإلمام كما كتب الدكتور ماضي،
فإنها ملاحظة مدخولة ومردودة، لأن الواقع الثقافي يشهد على صدق هذه الملاحظة، فلو استعان
الدكتور ماضي مثلاً بأحد الناشرين، واتصل به مستفسراً عن عدد الكتب النقدية التي أصدرها منذ

تأسيس دار النشر، لعلم أن المسألة علمية وحقيقية ولا مبالغة فيها، فمثلاً كم كتاباً نقدياً أصدرت دار فضاءات أو الأهلية، على سبيل المثال، منذ تأسيسها بالمقارنة بكتب الشعر والروايات؟ أظن أنه سيقول ما قلت، ولتراجع عن سخريته اللاذعة بوصفي "ناقداً للنقاد". عدا أن عدد الكتب النقدية المقدمة للجوائز يعطي مؤشراً على ما ذهبت إليه، بالموازنة أيضاً بعدد الروايات أو دواوين الشعر، لتحلل الكتب النقدية في ذيل القائمة في ذلك العد الإحصائي التنازلي.

تلك محاور لو دقق فيها الدكتور ماضي لعلم أنني مطلع جداً، وليس ملماً فقط بما ينشر، على الأقل منذ عقد من الزمن إن لم يكن عقدين، وأنا الملاحظ لما ينشر أيضاً من مراجعات للكتب في الصحف والمجلات، فسيرى أيضاً أنها مراجعات متواضعة ونادرة.

وأود أن ألفت نظر الدكتور أحمد ماضي، وهو الفيلسوف والمفكر والأديب، إلى حفلات التوقيع التي تتم للكتب النقدية، وهنا سأقدم دليلاً من الحياة الثقافية الفلسطينية، فعلى مدى سنتين مثلاً، لم تشكل الكتب النقدية الموقعة في متحف محمود درويش نسبة تستحق الذكر بالمقارنة بحفلات توقيع الكتب الأدبية، شعراً ونثراً، وها هي التقارير الصحفية تغص بها صفحات الإنترنت توفر دليلاً للباحثين عن الحقيقة. ولو أراد الدكتور أن يلاحظ هذا لتوصل إلى النتيجة ذاتها فيما يتم من حفلات التوقيع في المملكة الأردنية الهاشمية.

وأخيراً، هل يا ترى سيكذب الدكتور ملاحظتي أم يصدّقها لو طلب من إحدى مكاتب الجامعات الأردنية قائمة بالكتب النقدية الحديثة التي تشتمل عليها المكتبة؟ علماً أنه ينبغي التفريق بين الكتب النقدية المنهجية النظرية والتطبيقية من جهة والدراسات الأدبية وخاصة الأكاديمية (أبحاث الدراسات العليا) من جهة أخرى، التي لها حضورها الأكبر من الكتب النقدية وأقل بطبيعة الحال من الكتب الإبداعية. فمن هو المسؤول يا ترى عن هذا التردّي المحزن والمخجل في أن أم أن هذا هو الوضع الطبيعي المنطقي؟ لعل الدكتور أحمد ماضي ومن معه من المتهمين الآخرين سيرون الحقيقة لو أرادوا، فالمسألة لا تتعلق بأني ناقد أو لا، وماذا قدمت للنقد، فالمسألة خاضعة للبحث العلمي المنضبط بالحقائق والأرقام، وها هو البحر يكذب الغطاس أو يصدقه، فهل تأملنا ذلك قبل أن نظهر بمظاهر لا ثقافية ونلقي الكلام على عواهنه؟!

عرض كتاب "النقد الأدبيّ في الوطن الفلسطينيّ والشتات"

صدرت عن مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية الطبعة الثانية من كتاب الناقد الفلسطيني الدكتور حسام الخطيب "النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات"، بعد الطبعة الأولى التي صدرت في العام (1996) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ويوضح المؤلف بعنوان فرعيّ طبيعة الكتاب بأنه "دراسة في حركة النقد الأدبي في فلسطين المقيمة والظاعنة من النهضة حتى الانتفاضة- 1988"، والخطيب بهذا العنوان يبين حدود هذه الدراسة الزمانية والمكانية، واتصالها بفرع محدد من فروع الدراسة الأكاديمية وهو النقد الأدبي.

يتخذ المؤلف من المنهج التاريخي الوصفي مسلكاً في دراسة المادة النقدية في المراجع ذات الصلة، ويتتبع تطور الحركة النقدية على أيدي النقاد الفلسطينيين منذ بداية عصر النهضة، فيبدأ بإصدار أحكام حول طبيعة ما هو مكتوب في هذا الفرع قبل عصر النهضة وقبل الوصول إلى الرواد والنقاد، فيخلص المؤلف بنتيجة حول تلك الكتابات بقوله إنها "نصوص ضئيلة القيمة وغرضها تقييضي وتفكيروها ضحل ولغتها مصطنعة" معللاً ذلك بأن كاتبها "لم يكونوا من أهل النقد ولا ادعوا ذلك"، لافتاً نظر الدارس والقارئ إلى ضرورة التفريق بين الآراء النقدية والنصوص النقدية، فدراسته هي للنصوص النقدية وليست للآراء النقدية التي لا تنقطع في أي عصر من العصور.

وتحدد الدراسة حدها الزمني الأول بالعام (1904)، وذلك عندما بدأت بالحديث عن جهود "روحي الخالدي" الذي يصفه د. حسام الخطيب بأنه رائد النقد الأدبي الحديث، فيلقي الضوء على ملحوظات الخالدي النقدية من خلال كتابه "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو"، والكتاب صادر في العام (1904)، بعد أن صدر على شكل مقالات متفرقة في مجلة الهلال المصرية في العام (1902)، وتحدد العام (1988) حدها الثاني ببداية الانتفاضة فتتوقف الدراسة عند إدوارد سعيد وإحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا، مبيّناً آراءهم النقدية وتطورها وتنوع مجالاتها

وأشكالها واتفاقها واختلافها عن بعض النقاد العرب أو العالميين، وخاصة أفكار الناقد إدوارد سعيد.

وتحدد الدراسة مجالها الجغرافي بفلسطين التاريخية والشتات الفلسطيني العربي وغير العربي، على ما في هذا الحد الجغرافي من مطاطية وعدم تحديد إلا أن القامات النقدية التي تعرض لها المؤلف، والتقدم النقدي الواضح لدى النقاد الكبار في الشتات، جعل هذا الحد واضحاً نوعاً ما على أن بعض النقاد لم يأخذ حقه في الدرس والبيان، وخاصة النقد الأكاديمي في الجامعات سواء في فلسطين أم خارجها، كما ارتبط النقد بجنسية الكاتب وأصل مولده، وعلى ما تثيره هذه القضية من إشكالية ما تختلف بكل تأكيد عن الأدب إلا أنها ربما تكون محدداً مقبولاً، على الرغم من أن علمية النقد وعدم ارتباطه الحتمي بأدب جغرافياً معين يجعله عصبياً على التصنيف الجغرافي، وخاصة النقاد الفلسطينيين الكبار من أمثال إدوارد سعيد وإحسان عباس، فجهودهما لم تقتصر على الأدب الفلسطيني بل كانت القضايا النقدية والأدبية المفتوحة على آفاق أرحب من تحديد الجغرافيا هي الأبرز في جهودهما النقدية.

يقسم المؤلف كتابه إلى قسمين: يتناول في القسم الأول النقد الأدبي في فلسطين من النهضة إلى النكبة (1948)، ويتوقف الكتاب في ختام فصله الأول عند "بدء النقد الأكاديمي والنقد المتخصص وإسهامات أخرى"، فيعرض إسهامات إسحق موسى الحسيني وجهوده النقدية، وشارك الشعراء بالكتابة النقدية، وبدأت تظهر المقالات النقدية في الصحف العربية كتبها أدباء وشعراء من أمثال فدوى طوقان وعبد الكريم الكرمي وإبراهيم طوقان، وغيرهم.

ويجعل القسم الثاني وهو بعنوان "النقد الأدبي من النكبة إلى الانتفاضة" في فصلين، يبحث في الفصل الأول حركة النقد الفلسطينية في الداخل الفلسطيني وقد توحدت فلسطين تحت الاحتلال، مبيناً الوضع الثقافي العام للكتاب والأدب الفلسطيني في مناطق الاحتلال الأولى في العام (1948)، وأثرها بالنقد الأدبي، ويتناول الفصل الثاني حركة النقد في إطارها العربي والعالمي.

ويعتمد الخطيب على تحليل البنية النصية للنصوص النقدية عند النقاد أجمعين محاولاً استخراج ما فيها من ملحوظات نقدية، مبدئياً ملحوظاته عليها، غير غافل عن شرطها التاريخي الذي كتبت فيه،

فهو لا يدرس نصوص الرواد بمنظار النقد المعاصر بعد أن قطع النقد أشواطاً بعيدة في النظريات الفلسفية والمعرفية، بعكس النظرة إلى النقد المتخصص والمستوي على سوقه بعد ذلك الذي ظهر في المؤلفات النقدية بشتى أشكالها، سواء في المقالات الصحفية أو الدراسات في المجلات المتخصصة أو الكتب، ومن هنا تبدو موضوعية الكتاب ورسائلته العلمية.

وتكشف الدراسة تأثير النقاد الفلسطينيين بالثقافات الأجنبية، فكما تأثر الخالدي بالأدب الفرنسي، يظهر تأثر خليل بيدس بالأدب الروسي، وأحمد شاعر الكرمي بالأدب الإنجليزي وتأثر وتأثير إدوارد سعيد بالنقد الأمريكي، كما أنه يبرز التيار التقليدي في النقد الأدبي الفلسطيني، وتصدر هذا التيار كل من إسعاف النشاشيبي وخليل السكاكيني، ولكنه لا يلتزم بمنهجته التاريخية في أن يكون هذا التيار هو المدروس أولاً، لذلك تجد المؤلف يدافع عن هذا التأخير بسبب تلك الطفرة التي تمثلت في جهود روجي الخالدي النقدية والرياح الخاصة التي أتى بها خليل بيدس وأحمد شاعر الكرمي، التي أوحى بأن مسيرة النقد الأدبي الفلسطيني كانت ذات بدايات بعيدة عن مشية الهويني. ويقف وقفة متأنية عند النقد الأيدلوجي الذي مارسه بعض النقاد في منتصف الثلاثينيات أو بعد ذلك، عند الناقد فيضل دراج اتساقاً مع الحركة النقدية العربية بشكل عام، وبين الخطيب أن هذا التيار النقدي "ولد جاهزاً مكتملاً، سواء من ناحية مستنده الفكري الماركسي أم ناحية مقولاته الأدبية الأساسية"، ولم يكن هناك ناقد بعينه يمثل هذه المدرسة، بل كانت اتجاهًا عامًا عند مجموعة من النقاد كان من بينهم نجاتي صدقي، وعبد الله مخلص، وعارف العزوني، وغيرهم، ويصف الخطيب هذا الاتجاه النقدي بأنه تيار متماسك بين أتباعه أفكار مشتركة، يتيح للدارس الحديث عنه كاتجاه نقدي بعيداً عن تقديم كل ناقد على حدة.

ويعرض الكتاب كثيرًا من المقولات النقدية للكتاب والنقاد الفلسطينيين، واهتمامهم بالبعد الإنساني في الأدب وارتباطه بأدب المقاومة، متحدًا عن مفهوم الأدب الشعبي وأهميته، وارتباط النقد الأدبي بقضايا عامة فلسفية وتاريخية واجتماعية.

وبالمجمل، فقد عرض الكتاب مخططاً شاملاً لحركة النقد للنقاد الفلسطينيين، ودورهم في حركة النقد العربية والعالمية، واستفادتهم من التطور النقدي والنظريات النقدية، وبهذا يشكل الكتاب

إضافة نوعية للمكتبة العربية لا غنى للدارس والمثقف عن هذا الكتاب، الذي جاء محيطاً بالخطوط العريضة لحركة النقد العربية بشكل عام والفلسطينية بشكل خاص، مع جوانب من التفصيل في بعض القضايا حيث جاءت متسقة تماماً مع هدف المؤلف من هذا الكتاب في توثيقه للجهود النقدية للنقاد الفلسطينيين.

تحقيق صحفي* (2-1)

فوضى النشر

كقارئ ومثقف وكاتب وناقد ومتابع لما يُنشر ويصدر على الساحة الأدبية الفلسطينية، ما هو تقييمك لما يجري؟ هل أنت راضٍ عن النشر غير المسؤول؟ ما هي الحلول لضبط النشر هنا وهناك؟ لطالما كانت الساحة الأدبية الفلسطينية تشكو من النشاطات الأدبية المتعددة الأشكال، فقد شهدت هذه الساحة ركودًا فيما مضى، إلى أن ظهر جيل من الكتاب الشباب ممتلئ حيوية وطاقة، وذو أفكار خاصة فيه، بعيدًا عن السير في ركاب الكتاب الكبار، فظهرت كتب كثيرة، شعرًا ونثرًا، نصوصًا وقصصًا وروايات، وهذا الأمر بحد ذاته ظاهرة صحية، ومؤشر على الاهتمام والدخول إلى معمعة الكتابة والنشر، هذا العالم المغربي الجميل.

أما فيما يتعلق بمدى الرضا عن النشر غير المسؤول، فيجب علينا أولاً البحث في ما هي المسؤولية؟ ومن يحدد هذه المسؤولية، لا سيما أنه لا يوجد عندنا في فلسطين دائرة مختصة بالمطبوعات والنشر*، على الرغم من وجود قانون بهذا الخصوص؟

وينبغي أن ننظر كذلك إلى حرية التعبير، وأنه من حق كل شخص التعبير عن أفكاره بالطريقة التي يراها والمتاحة له، وإصدار الكتب هو أحد هذه الطرق، ولا يملك أحد بشكل مطلق الحد من هذه الحرية ومصادرة هذا الحق، وإلا لكننا متناقضين وغير عمليين. فهو حق مكفول بالدستور وقانون المطبوعات والنشر، وعملية ضبط النشر ومنع الرديء من الصدور عملية ليست سهلة، لا سيما أنه لا اتفاق في كثير من الأحيان على جودة النص، أو المعايير القاطعة لقبول نص أو رفضه.

باعتمادنا، المسؤولية الأولى والمهمة هي ضمير الكاتب نفسه، الذي ينبغي عليه أن يتأني أحيانًا في إصدار كتبه، فالكتاب ليس مجرد مجموعة أوراق مضمّمة توضع على الرفوف، إنه علامة في الفكر والأدب ويشكل مع غيره سمات الحركة الثقافية للعصر والدولة، ولذلك يجب أن يكون الكتاب

* مع الصحافي والكاتب يامن النوباني لصالح وكالة وفا (الوكالة الفلسطينية للأنباء).

* لم تكن المكتبة الوطنية قد أنشئت بعد، وقد أنشئت بمرسوم رئاسي في العام 2017.

الصادر معبراً عما هو مميز ومختلف عما هو سائد، تجنباً للتكرار والتراكم الكمي الذي لا يضيف جديداً في موضوعه. وهذه مهمة الكاتب المثقف المطلع الذي يستشعر عظم المسؤولية الملقاة على عاتقه، فلو انتظرت جهات معينة لتحديد ما ينشر وما يمنع، لم تجد اليوم كتباً لكثير من كتابنا العملاقة من مثل درويش والقاسم وإميل حبيبي وسحر خليفة وفدوى طوفان، وغيرهم، فقد كانوا يوماً ما مبتدئين وكتّاباً ناشئين، فلم يولدوا عباقرة وعظماء! فالمسألة خاضعة لضمير الكاتب الحريص على تجويد ما يكتبه، وأن يتطور مع كل جديد، فنياً وموضوعياً. والمسؤولية الثانية تقع على عاتق النقاد، وما هو ملاحظ في فلسطين قلة عدد النقاد بشكل عام، وندرة أن يتناول هؤلاء النقاد الإصدارات الجديدة بالتعريف والمناقشة، فقد حصروا أنفسهم وتقوقعوا حول الأسماء الكبيرة، حتى ولو أنتجت تلك الأسماء أعمالاً متواضعة، تراهم يلاحقونها ويلهثون خلف بريق مناصب أصحابها وشهرتهم. وهنا يجب أن أشير إلى ما تقوم به ندوة اليوم السابع في القدس وندوة الخليل الثقافية من متابعة ومناقشة للإصدارات الجديدة، بالإضافة إلى ما يعقد هنا وهناك من ندوات أو حفلات توقيع لإصدارات الكُتّاب الشباب، مع أن هذه المناقشات تظل في الدائرة الانطباعية، وتميل أحياناً إلى المجاملات والتشجيع، إلا أنها تترك أثراً في التعريف بالكتب الجديدة، وتلفت النظر - على أقل تقدير - لما يقدمه هؤلاء الكُتّاب.

فالمسألة من وجهة نظري لا تعبر عن "فوضى في النشر" إطلاقاً، بقدر ما تتعلق برغبة الكاتب بنشر كتبه، ومن حقّه أن ينشر، وعلى النقاد أن يغربلوا، فاللوم على الناقد في الدرجة الأولى والأخيرة؛ فصمته عن الرديء سيثجع الرداءة على التمدد والاستطالة والتطاول، ويسمح للقراءات الانطباعية الغاصة بالمجاملات أن تعطي الكاتب إحساساً أنه كاتب عظيم لا تستغني عنه الساحة فيعود النشر مرات متتابة. أما إذا كانت هناك آراء نقدية موضوعية وجادة وحقيقية فإنها ستكشف عن الخلل وتعمق حضور الجيد، وتدفع الكاتب صاحب الموهبة أن يستمر، وتلجم جموح المتطفلين على هذه الصناعة ذات الأثر التوعوي العظيم لرقى حياة الأمم والشعوب. بالإضافة إلى نقطة مهمة؛ وهي أن الساحة تنتظر ولادة الكُتّاب المبدعين، فلعل وعسى في ظل هذا التراكم الكمي ما يؤذن بولادة الكاتب الحقيقي الذي يستحق الخلود بكتبه وأفكاره.

أما دور النشر على قلة ما تقدمه من تسهيلات للكتاب، إلا أنها أحياناً تكون ضابطاً تلقائياً لتدفق الكتب الرديئة، فدار النشر لا تدفع للكتاب، ولا تنشر لهم مجاناً، ولا يوجد جهات داعمة للكتاب الشاب، فلذلك تجد أن الكاتب المؤمن بذاته وموهبته مستعد أن يدفع تكاليف طباعة كتابه، وربما تذهب نسخ الكتاب هدايا أو تضيع بين المكتبات، فلا يدري الكاتب أين ذهب كتابه، فالمسألة مجازفة كبيرة، ومع ذلك من يجازف هذه المجازفة يستحق التقدير. فالأمر معقد وملتبس أحياناً، لكن علينا أن ننظر إليه على أنه سوق مفتوحة، تنظم بضاعتها تلقائياً كأى بضاعة، وليس شرطاً أن تكون البضاعة الكاسدة بضاعة رديئة، فكثير من الكتاب المشهورين عالمياً لم يعرفوا إلا بعد موتهم، إذ جاء ناقد خبير وأنصفهم، فأعيدت طباعة كتبهم في دور النشر الكبرى، لما تدرّ على تلك الدور من ثروة لن تنضب بعدد القراء المحتملين على مر السنين.

وعليه، فمسألة ضبط النشر، ليست ذات جدوى في الحقيقة، إذ إننا بتصوري لا نعيش "فوضى النشر" بالمعنى المخيف للمصطلح، وإن سلّمنا بحاجتنا لعملية ضبط هذه الفوضى، فمن سيقوم بهذه العملية؟ هل تقوم بها وزارة الثقافة أم اتحاد الكتاب أم الناشر؟ على الكتاب أن يكتبوا، ومن استطاع أن ينشر فليشر، مع ضرورة أن يتابع النقاد كل جديد، وأنا هنا أركز تركيزاً شديداً على دور الناقد الخبير الموضوعي وليس هاوي القراءات الانطباعية. أو أن نترك ما كتبوه للزمن؛ فكم من كتاب صدر قديماً لكتاب لم يعد لهم ذكر ولا لكتبهم أهمية، فكل فكرة مريضة ستموت حتماً مع الزمن، فأما الزبد فيذهب جفاءً.

تحقيق صحفي* (2-2) المشهد الثقافي الفلسطيني

كيف ترى المشهد الثقافي الفلسطيني للعام 2016؟ هل هو في حالة النهوض أم تدني المستوى؟
لعلّ هذا العام 2016 من أكثر الأعوام خصبًا في المشهد الثقافي الفلسطيني في داخل حدود
الجغرافيا المتهكّة، وعلى المستوى العربي، كثير من الأدباء الفلسطينيين حققوا إنجازات، وحصلوا
على جوائز ذات قيمة مهمة، في القصة القصيرة وفي الرواية، وحتى دوليًا هناك ترجمات لبعض
الأصوات الفلسطينية الأدبية.

ومع هذا النشاط الثقافي المهم، والذي صاحبه بروز كتابات جديدة وكتّاب جدد، أخذوا
يرسمون خريطة المشهد الثقافي مع الأدباء المكرّسين شعراً ورواية، إلا أن ما تعاني منه الثقافة العربية
في فلسطين هو نفسه ما تعاني منه الثقافة العربية عمومًا، وأهم ما يمكن أن يسجله المرء من
ملحوظات على هذا المشهد، أختصره في النقاط الآتية:

1. سيطرة الرواية على النتاج الأدبي بشكل لافت للنظر، سواء عند الشعراء الذين هاجروا إلى
الرواية، أو الجيل الجديد من الكتّاب الذين استهل معظمهم حياته الأدبية في النشر بإصدار رواية،
وقد تراجع الشعر كثيرًا، وأما الإصدارات النقدية فقد أصبحت نادرة، وهذه مسألة بحاجة إلى وقفة
خاصة، ولا يتحملها الناقد وحده، بل إن الكاتب المنتج للنص الشعري والسردى يتحمل جزءًا
كبيرًا من المشكلة، فالناقد في أغلب الأحيان، إلا من رحم الله، يريد أن يحافظ على مسافة آمنة مع
الكاتب الروائي والشاعر، إضافة إلى الناشر الذي ينظر بعين الريبة إلى الكتب النقدية، فهي بضاعة
مزجاة لا تجد لها سوقًا، ليروج لها الناشر.

2. بروز أسماء نسائية، دخلت إلى مضمار النشر، شعراً ورواية وكتب النصوص، مع ندرة المرأة
الناقدة، ومع ما يقال عن تلك الكتب النسائية من سيطرة البوح الأنثوي، إلا أن هناك بعض الكتب
التي أسهمت إسهامًا حقيقيًا في المشهد الثقافي الفلسطيني.

* مع الكاتب أيمن دراوشة.

3. انتشار حفلات توقيع الكتب وإطلاقها، على ما في هذه الظاهرة من سلبيات أدبية تقترب من الكارثة الأدبية، إلا أنها أنعشت الحياة الثقافية، وأحدثت حراكاً أدبياً وثقافياً، صاحبه الحديث عن تلك الكتب، وكتب حولها العديد من القراءات الانطباعية غير المستندة في أحيان كثيرة إلى المنهج النقدي الموضوعي، بل إنه يأتي في إطار المجاملات اللازمة في مثل هذه الحفلات، فمن يقدم الكاتب صديقه ومن (يعشم) عليه، ولكم أن تتصوروا النتائج الكارثية لمثل هذا.

4. برزت على الساحة الثقافية كثير من المنتديات الثقافية المحليّة، وقد تخلّى القائمون عليها عن فكرة الانجذاب إلى مركز الثقافة في رام الله حيث المؤسسات الرسمية الراعية للثقافة والأنشطة الثقافية، وقد حرصت تلك المنتديات على إقامة الأنشطة الثقافية والمهرجانات والأمسيات الشعرية في كل المدن الفلسطينية، وخاصة نابلس وطولكرم اللتين شهدتا نشاطاً أدبياً وثقافياً ملحوظاً، وشاركها كذلك بعض المقاهي التي أخذت طابعاً أدبياً وثقافياً، والمكتبات العامة، والمجموعات الشبابية غير المؤطرة ضمن منتدى أو رابطة.

5. يواصل موقع "الفيسبوك" صدارته في تسيّد المشهد الثقافي العربي، ومنه الفلسطيني، وأصبحت صفحات الكتاب والكاتبات على الفيسبوك أشبه بمدونات أدبية، وإن كانت تموج بالإعجابات والتعليقات (العمياء) أحياناً، إلا أنها ساهمت وبشكل ملحوظ بتعزيز الحضور الإبداعي لكثير من الأصوات الجديدة، تلك التي استهوتها لعبة النشر والتعليق ورفع المعنويات، وقد شهدت الساحة الثقافية الفلسطينية سجلاً حول هذه الظاهرة، واستهلكت كثيراً من الجدل الذي لم يُفض إلى شيء، ودخل حلبة النقاش شعراء وأدباء كبار كذلك.

وعلى العموم ككل حالة ثقافية، ثمة "مخاض عسير" تخوضه الثقافة الفلسطينية للعثور على ما هو جيد ويستحق المكوث في أذهان القراء، وهذه مسألة في غاية الصعوبة، والحكم عليها ليس بالأمر الهين. ولكنها حركة طبيعية، ووجدت في كل عصور الأدب العربي. وما علينا إلا الاستمرار في المتابعة، وما على الكتاب إلا الاستمرار في هذه اللعبة المغوية التي تسميها اللغة "لعبة الكتابة".

الفصل الثاني
عودة إلى الرواية

الرّواية بين ثنائيتين: سحر الكتابة وغواية النّقد

يتنوع النشاط الإبداعي، وكل نوع منه يشكل رافعة إنسانية لا بد منها، ولكن للرّواية سحرها الطاعني اليوم، فقد أولاهما الكتاب عنايتهم الفائقة، حتى سحبت الشعراء من قصائدهم، وضمنها الكتاب سيرهم الذاتية، وتنوعت أشكال الرواية وموضوعاتها وانفتحت الرواية على كل الأجناس الأخرى لتكون كما قال أحد النقاد: "ديوان العرب الحديث" وديوان "الإنسانية العظيم".

ثمة أسباب تدفع المرء للتوقف عندها، وهو يرى هذا السيل من الكتابة السردية، وحمى القراءات النقدية المهووسة بالرّواية، وتهافت القراء على اقتناء الروايات وقراءتها، وكتابة ملخصات حولها في المواقع الإلكترونية، وترحيب الناشرين بالروائيين وإهمالهم للأنشطة الإبداعية الأخرى وخاصة النقدية والشعرية، حتى أصبحت الرواية تلك الفتاة اللعوب الغاوية المغوية التي يطلب ودها المثقف وغير المثقف.

فيما يأتي محاولة لمناقشة تلك الأسباب ضمن سياق الثنائية المصرح بها في العنوان أعلاه، سحر الكتابة وغواية النقد:

- انتشار الرواية بين أجيال الكتاب كافة، وهناك مجموعة من الكتاب الشباب يستسهلون الرواية فيدخلون إليها، وهم لا يعرفون كيف تكتب، وكل ما لديهم عنها مجموعة أشكال روائية عرفوها من خلال القراءة، وهذا يحتم على النقاد ضرورة المتابعة والتوجيه والإرشاد وترشيد الكتابة الروائية، فثمة تضخم مرضي للكتابة الرواية وخاصة بعد سهولة النشر، وإتاحته للجميع ضمن ما بات يعرف كما يقول عز الدين المناصرة "ديمقراطية النشر"، فهل سيوجد مقابل ذلك "محاكمة" نقدية عادلة في سياق هذه الديمقراطية؟ سؤال موجه للنقاد الحقيقيين، وليس كتّاب المقالات الانطباعية الذين يعلون من شأن الكاتب كأنه تولستوي أو نجيب محفوظ.

- معالجة الرواية للمشاكل الإنسانية، فردية وجماعية، سياسية وعاطفية، فقد مسّت الرواية كل مشاكل الإنسان المعاصر، وتشبّثت بمقولات علم النفس والنظريات الاجتماعية والاقتصادية

والسياسية، وأخذت تبحث في القضايا الفلسفية والصوفية والفكرية المجردة وتستبق الزمن، فلذلك يجب أن ينظر إلى الرواية على أنها تجسيد كتابي سردي من خلال النمذجة الروائية لتلك الأفكار، ليكشف النقد عن المقولات وصراعتها ومآلاتها على المستوى الروائي والمستوى الواقعي، حتى مع أكثر الروايات بعداً عن الواقع، فثمة واقع مخبوء فيها، لا بد من أن يكون النقد واعياً له وعليه.

- احتمالية اشتغال الرواية على الفنون الأخرى، من شعر وسيرة ذاتية، وهناك روايات ضمنها أصحابها مقاطع شعرية وقصائد كاملة أو تبحث في شخصية الشاعر، أو أنها كتبت بلغة شعرية، وبذلك تكون الرواية قد أغنت عن الشعر، وأصبح الشعر رافداً من روافدها المهمة، ويستحضرني هنا أنموذجان، وهما رواية "نرجس العزلة"* لباسم خندقجي، ورواية "من يتذكر تاي" لياسين رفاعية، إذ تبحث الأولى في شخصية الشاعر، وبنيت على ازدواجية الشعر والسرد، وأما الثانية فقد وظّف فيها رفاعية كثيرًا من مقاطع الشعر لكثير من الشعراء قديماً وحديثاً. أما روايات السيرة الذاتية فلها حضورها كما عند المغربي محمد شكري مثلاً في سيرته الروائية "الشطار"، أو في رواية "النجدي" للروائي الكويتي طالب الرفاعي، ورواية الكاتب الجزائري واسيني الأعرج "ليالي إيزيس - كوبيا ثلاثمئة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" ويتناول فيها سيرة مي زيادة، أو روايات التخيل الذاتي كما هو الحال عند الروائية الجزائرية مليكة مقدم كرواية "المتردة" و"رجالي" و"الممنوعة".

- تظهر الرواية قدرًا كبيرًا من موهبة الكتاب الحقيقيين في توظيف الخيال بدرجة واقعية، والارتفاع بالواقع إلى درجة الخيال، وتكشف عن مدى تطور الكتابة وأساليبها لدى الكاتب، وهنا يتحتم على الناقد أن يكون واعياً على التجارب الإبداعية التجريبية في الرواية، فيعزز التوجه نحو التجريب، ويساعد الآخرين في الخروج من دائرة الكلاسيكية والتقليد، وإلا ستعاني الرواية العربية من الرقود والموت، كما يقول الكاتب حسن سرحان في مقال له نشر في صحيفة القدس العربي، فيرى أن من أبرز مظاهر الرواية العربية "محدودية الشيات"، و"أن الجمود والرتابة والتكرار وقلة الإبداع وجذب الخيال، على مستوى صناعة الشخصيات خصوصًا، ستقود يومًا إلى موت الرواية العربية،

* توقفت عند الرواية في كتاب "ملاحم من السرد المعاصر - قراءات في الرواية".

وإذا بقي الحال على ما هو عليه الآن فإن هذا اليوم ليس ببعيد". عدا ما تنتهجه الرواية العربية الحديثة اليوم من تقنيات كلاسيكية غدت مملة إلى حد طرح سؤال: وماذا بعد؟

- مقدرة الرواية على أن تكون أنموذجاً حياً لثقافة الكاتب، ففيها تظهر فلسفته ورؤيته ومصادر ثقافته وقراءاته؛ فكل إناء بما فيه ينضح، فليست الرواية حكاية شائقة مسائية، ولا مغامرة عاطفية هوجاء، ولا طقوس علاقة حميمة بائسة في ليلة حمراء، فالرواية تختزل تاريخاً معيناً وفترة زمنية، وتكون أشبه بالحفر في موضوعات حساسة، تلفت نظر القارئ إليها، وتناقش معه تلك الموضوعات على قاعدتين: الفكرة الفلسفية المشتركة، والمخزون الثقافي الذي يحمله كل منهما، لتكون الرواية مجالاً للحوار، والصراع الفكري من أجل بناء قناعات مشتركة أو التعايش ضمن فكرة القبول بالتعدد، لأن في الحوار إمكانية للفهم والتفهم، فعلى الرواية أن تكون ذات أبعاد فلسفية تنغرس في أعماق العصب المجتمعي، لتتحسس مشاكله، وتحفز على إثارة الأسئلة للمساءلة ومحاولة التغيير.

لذلك، فإن سؤال الرواية الإبداعي من حيث هو سؤال مشروع لوجود الرواية وتمدها في فضاء الإبداع الإنساني يحتم على الناقد أن يجعلها خاضعة لسؤال الحياة بشكل عام، فليس هناك كتابة لمجرد الكتابة، وإلا ستصبح ثرثرة بلا معنى، وليست بلا معنى فقط، بل أصبحت مزعجة ككثيق الضفادع، وعليه أيضاً يجب ألا يصبح النقد نعيق غربان تهلل لجثث ميتة متعفنة في بطون كتب، ليس لها داع، يطلق عليها مدعو الكتابة اسم "رواية"، والفن الروائي منها بريء إلى يوم الدين.

ميزة خاصة للشهادات الإبداعية

كتاب "يوم في حياة كاتب"

يوضح العنوان الفرعي لكتاب "يوم من حياة كاتب" أن "59 كاتبًا يتحدثون عن روتين الكتابة"، وشاركوا في الإجابة على سؤال كيف يكون "يوم الكتابة" في حياة كل واحد من هؤلاء الكتاب، يقع الكتاب في (270) صفحة، وصادر عن دار تكوين (الكويت)، في العام (2017)، وترجمه علي زين. لم يكن من بين هؤلاء الكتاب أي كاتب مسرحي، مع أن هناك من عمل في إعداد السيناريوهات الدرامية، لم يبرز أحد من الكتاب أيضًا ككاتب قصة قصيرة، وكان هناك بضع من كتّاب أدب الأطفال. أما الشعراء فكان هناك ثمانية شعراء، ثلاثة منهم روائيون أيضًا، وغلب حديث اثنين منهم عن الرواية، وكان من بين هؤلاء الثمانية شاعر مديح.

في هذه الخريطة الإبداعية وتوزيعها على الأجناس الأدبية وأثر كتابها في الحياة الثقافية، يستطيع الدارس أن يثبت بعض الملاحظات القابلة للدراسة، وإبداء الآراء فيما يخص الفنون الأدبية بشكل عام. يلاحظ أولاً غياب كامل لكتاب المسرح، وضياع شخصية كاتب القصة القصيرة وإدماجها في السياق الروائي، كما ويلاحظ تقلص النشاط الشعري وتواضع حضور الشعراء. وسبق أن تحدثت عن غياب هذه الفنون من الحياة الثقافية العربية، وها هي الحياة الثقافية العالمية تشترك معها في هذا الملمح، واكتسحت الرواية كل الميادين، وقلبت الأوضاع الثقافية، وكأن العصر هو عصر السرد الروائي فقط، وما عدا ذلك فهو مكمل لها مشية المشهد، إن غاب لا يسأل عنه، ولماذا يسأل عنه وهو لا يشكل ظاهرة لافتة؟

إذن، نحن أمام كتاب يكرّس وبشكل تلقائي طبيعي حضور ظاهرة الرواية في المشهد الثقافي العالمي، وما قدّمه هذا الكتاب من أفكار هو ككل الكتب المشابهة، يسعى من خلال تقديم الشهادات الإبداعية التعرف على عملية الكتابة الروائية، وكيفية عمل الروائيين، والأماكن التي يكتبون فيها، والظروف التي ولدت فيها كتاباتهم، ومعاناتهم في النشر، والحرص على تجويد العمل،

واختلاق وقت للكتابة مهما كانت الظروف، كما يقول الكاتب الأمريكي Elwyn Brooks White: "الكاتب الذي لا يكتب منتظرًا تحقق الظروف المثالية للكتابة، سوف يموت دون أن يكتب كلمة واحدة". فالحياة بطبيعتها، وما فيها من متطلبات ومسؤوليات، ليست ظرفًا مواتيًا للكتابة في الأعم الأغلب. فلا يوجد كاتب كتب في ظل ظروف مريحة نفسيًا وماديًا واجتماعيًا، فـ"هنري ميلر"، وهو ليس من الكتاب المشمولين في هذا الكتاب، كان متسولًا في فترة من فترات حياته، وكان يعيش على الاحتيال لتوفير وجبات طعامه، وأحيانًا كان يبيت جائعًا. فليس الكاتب العربي هو وحده من يعاني، كل الكتاب من طينة واحدة.

يبدو في هذه الشهادات تعريف عملي للإلهام، فهو القدرة على الكتابة واستدعائها متى أراد الكاتب، وتحدث بعضهم عن "الحبسة في الكتابة"، والمشتتات والملهيات، من الإنترنت والهاتف والبريد الإلكتروني والتلفاز، يعترف بعضهم أن له حسابًا على الفيسبوك وتويتر، ولكنهم جميعًا يخصصون أوقاتًا محددة لزيارتها، لا يقعون تحت تأثيرها، ولا يسمحون لها أن تفسد عليهم العمل، وقد يضطرون إلى قطع الخدمات كلها عن أجهزتهم وهم غارقون في الكتابة. فالكاتب شخص مخلص لعمله، لا يجب أن يفسد عليه أحد متعة التركيز.

بدأت الكتابة لدى الكاتب صنعة بالغة القيمة، فهم يكتبون المسودات ويراجعونها، ولذلك، قد تجد عند أحدهم مسودتين أو أكثر للرواية الواحدة، ويستخدمون دفاتر لتسجيل الملاحظات، يواظبون على الكتابة، ويعبرون عن حبهام لها، ويلاحظ القارئ إصرار بعضهم على النجاح مهما كلفه الأمر من تعب. ريموند تاليس يعترف أن أعماله رفضت (138) مرة من الناشرين، ولكنه لم ييأس، واصل الكتابة ونجح. كلهم يعتبر الرواية عملاً صعبًا، ويحتاج للتركيز والعزلة، والانقطاع عن الناس، حتى لو كتبوا في الحدائق العامة أو في القطارات أو على متن الطائرات. ففي لحظة ما، لم يعد لتلك الأصوات تأثير، فيتلاشى العالم الخارجي، ولم يعد الكاتب شاعرًا به، فهو في عمل يبعده عن كل ما يحيط به.

بعض الكتاب يدينون لأطفالهم ولزوجاتهم في الكتابة، مارك هادون كانت زوجته تشاركه في تحرير كتبه، بل يقول: "إن زوجتي أكثر براعة مني في التحرير". أما هوارد جيكبسون فيقول: "أنا

شخص نكرة، أستيقظ في (10:30) صباحاً، لأستمع بمحادثات طويلة مع زوجتي". وآخر لا يتوانى عن الاعتناء بالأطفال وتحميمهم واصطحابهم إلى المدرسة وإعداد الطعام لهم أو قراءة القصص قبل النوم. لم يكونوا أساطير، وكانوا واقعيين وعاديين.

ظهر خلال تلك الشهادات مجموعة من الحيوانات صاحبت هؤلاء الكتاب، وهي الكلب والقط والذب والسلحفاة والأرانب. كانوا يستمتعون بالتنزه وهم بصحبة الكلب، ويولون عنايتهم للقط والذب والسلحفاة والأرانب وهم داخل المنزل. لم يكن كلهم متفرغين للكتابة، كان بعضهم موظفين. يقول ألين دو بوتون: "إن العمل يتيح فرصة إظهار أخلاقنا الدمثة".

الكتاب مهم لكل من يريد أن يصبح كاتباً، أو أنه يشعر بالملل أو الفشل من صنعة الكتابة، عليه الإنصات لما يقوله هؤلاء الكتاب الكبار، فهم أيضاً شعروا بالملل والاكنتاب، وخواء الأفكار، ولكنهم كانوا يعالجون أنفسهم، كل على طريقته. إما بالتنزه، أو بلعب التنس أو الكريكيت، أو بالبحث على الإنترنت أو الرد على رسائل البريد الإلكتروني، أو قراءة الجريدة التي قد تكون عاملاً مهماً لاقتناص فكرة ما. يقول نديم أسلم: "أطالع كذلك الجرائد، فالكثير مما يرد في كتبي يأتي من الحياة الواقعية".

لم يكن للكاتبات معاناة خاصة مميزة، فهن يكتبن كما يكتب الكتاب، ولهن الطقوس نفسها أو المتقاطعة مع الكل. أشارت بعضهن إلى كتاب فرجينيا وولف "غرفة تخص المرء وحده"، فهن لا يردن هذه الغرفة اليوم، وإن كانت إحداهن بحاجة هي كحاجة أي كاتب آخر للعزلة وإتمام العمل، ولم يشكل الزواج فوبيا أو معضلة بالنسبة لهن، ولا حتى إنجاب الأطفال ورعايتهم.

وبالمجمل، هناك مجموعة من الأفكار النافعة للكتاب من خلال هذه الشهادات، أخصها فيما

يأتي:

إن الإنترنت والهاتف والبريد الإلكتروني أشد أعداء الكتاب، وخاصة وقت العمل، وأن البحث مهم لإنجاز الرواية، وضرورة العيش في المكان الذي يريد أن يكتب عنه الكاتب، لأنه "من الوقاحة أن تكتب عن مكان لا تعرفه". الكتابة على الحاسوب مهمة، ولكن الأهم من ذلك الكتابة بخط اليد أو على الآلة الكاتبة التقليدية. من المهم مراجعة ما يكتب وقراءته مرات متعددة للتخلص من

الزوائد التي تشوه العمل، وضرورة عمل نسخ احتياطية على الحاسوب لكل المسودات التي يكتبها الكتاب، لربما احتاجوا إليها عند التعديل. وبدا هؤلاء الكتاب أيضًا قراء نهمين، ويمتلكون مكتبات ومراجع، وحرصون على دقة ما يوردون في كتبهم من معلومات، فهم ليسوا اعتباريين، ولا يهتمون فقط بالحكاية وأنها عمل متخيل. بل لا بد من أن تكون المعلومات الواردة فيها معلومات صحيحة ودقيقة.

يساهم الكتاب ككل الكتب المشابهة في إضاءة عوالم الكتاب، ويشكل مع غيره من الكتب رافدًا مهمًا من الروافد اللازمة لدراسة العملية الإبداعية وكيفية تشكلها، ففكرته ليست طازجة، فقد سبقه مثلاً كتب كثيرة، منها "لماذا نكتب - عشرون من الكتاب الناجحين يجيبون على أسئلة الكتابة"، تحرير ميريدن ماران، وترجمه عدة مترجمين، أضيف إلى كتب أخرى كثيرة مخصصة لجمع الحوارات من مثل كتاب "أصوات الرواية" و"الروايات التي أحب" للمترجمة العراقية لطيفة الدليمي، وكتاب "صحبة لصوص النار" الذي ترجمت حواراته الكاتبة اللبنانية جمانة حداد.

وليس بعيداً عن فلسفة الكتاب وفكرته، كتاب "كيف تكتب الرواية" لجبرائيل غارسيا ماركيز وترجمه صالح علماني، مع أن هذا الكتاب لا يتحدث عن كيفية كتابة ماركيز للرواية إلا في مقال واحد هو الذي احتل عنوانه عنوان الكتاب، إلا أنه يضيء العوالم الخفية والنفسية للكاتب، تلك الإضاءات التي تساعد النقاد والدارسين على فهم الطريقة التي يكتب بها والأفكار ومصادرها وكيف يشكلها حتى تصير رواية تستحق الطباعة والقراءة والإشادة بها وترجمتها. فالرواية لكي تكتب كما يقول ماركيز: "يجب أن تعاش بكل تفاصيلها صغيرة أو كبيرة، حينها فقط يمكن لها أن تولد كأفضل ما يكون". وهذا ما حاول توضيحه كتاب "يوم من حياة كاتب"، حتى استحققت أعمالهم الأدبية الفوز بالجوائز العالمية، وكانت جديرة بالترجمة، والانتشار، وأن تطبع منها ملايين النسخ.

حتى تصبح روائياً عظيماً يجب عليك أن تتعب، فالرواية لا تكتب للتسلية ولا لتمضية وقت الفراغ، ولا تكتب لتمنح لقب روائي، ولا لتفوز بجائزة البوكر أو كتارا أو غيرها. تكتب لأنها تصنع عالماً مفعماً بالخيال الواقعي الذي لا يوجد إلا بها.

كيف تعلّم مكسيم غوركي الكتابة؟ ولماذا؟

"كيف تعلّمْتُ الكتابة" للكاتب الروسي مكسيم غوركي، كتاب مهم لمعرفة خفايا الكتابة عند كاتب عالمي عظيم عانى الأمرين في حياته، فقد عاش يتيمًا مشرّدًا وحاول الانتحار. أنتج هذا الكاتب روايات مهمة ظلت علامة بارزة في تاريخ الرواية العلمية، لعل من أهمها رواية "الأم". حاول كتابة الشعر، لكنه لم يفلح فيه. كان قارئًا نهمًا، وخاصة للأدب الفرنسي، وكان ينصح الشباب بتعلم الفرنسية "كي يتمكنوا من قراءة الكتاب العطاء بلغتهم الأصلية، ويتعلموا منهم فن الكلمة".

يتخذ الكاتب موقفًا إيجابيًا تجاه الآداب الأجنبية، غير الروسية، ويرى أنه "من الضروري أيضًا، معرفة تاريخ الأدب الأجنبي، لأن الإبداع الأدبي، من حيث الجوهر، هو واحد في كل بلدان العالم". ويشير مكسيم غوركي إلى الأثر الذي تركه فيه ثلاثة من الأديباء الكبار علّموه الكتابة، وهم شكسبير وبلزاك وتولستوي، ويكشف غوركي أثر الأدب الفرنسي ليس في كتابته وحده من الكتاب الروس، بل أيضًا أثره في الكاتب الكبير "تولستوي" الذي نصحه في أحد حواراته معه أن يقرأ ستندال وفلوبير وموباسان، فهؤلاء "يجيدون الكتابة. إن الإحساس بالشكل الفني للكتابة عندهم متطور جدًا، وعندهم قدرة التركيز على المضمون".

يقع هذا الكتاب، الذي ترجمه إلى العربية مالك صقور في (65) صفحة. وكغيره من الكتب ذات العلاقة يقدّم من خلال مقالاته الخمس "كيف تعلمت الكتابة، عن الواقعية الاشتراكية، بلزاك، عن الفن، سيرغي يسنين" دروسًا مهمة للكتاب، وخاصة الشباب في أهمية قهر المصاعب والاعتماد على الذات والبعد عن الشكوى. "فالناس الذين يشكون من الحياة، هم الذين لا يستطيعون المقاومة". ومن الأجدر بهم كما يقول غوركي أن يعرفوا "أن الثقة بالنفس تظهر دائمًا، في عملية إزاحة المعوقات من على الطريق، وغدّ السير نحو الأفضل، هذه الثقة هي القوة الإبداعية الحقيقية".

ويرى مكسيم غوركي أن "الفنان كالعالم، يجب أن يمتلك خصب الخيال، والحدس"، حتى يكون عمله الفني عملاً خالدًا، وأما ما يتصل بفن الرواية وصناعة الشخصيات الروائية فيقدّم تقنيته في صنع الأنموذج الروائي على هذا النحو: "إذا استطاع الكاتب أن يكبّر من كل عشرين - خمسين أو

مائة تاجر وعامل أو موظف الصفات الطبقيّة لهذه الشخصيات: العادات، الأذواق، الحركات، العقائد، والأساليب، إلخ، بحيث يكبر ويجمع كل هذه الصفات في شخص تاجر أو عامل أو موظف، فإن الكاتب، بهذه الطريقة يكون قد صنع "النموذج"، وهذا هو الفن بعينه". فعمل الروائي يقوم على إعادة خلق الشخصيات الواقعية، ويجمع أجزاءها من عدة نماذج، لتكون هذه الشخصيات ممثلة لطبقة كاملة في المجتمع بكل خصائصها ومميزاتها.

لا يعترف كثيرًا غوركي بالمذاهب الأدبية، فليس هناك كاتب رومانسي بالمطلق أو واقعي تمامًا، وربما وجد القارئ صعوبة في تحديد مذهب العمل الأدبي، "لكنّ الواقعية، والرومانتيكية تتحدان في الكتاب العظيم". فالكاتب الكبير هو الذي يصنع أنموذجه الخاص، ولا يكون أسير قوالب أدبية تنظيرية تحدّ من تدفق الإبداع، وتجعله قاصرًا ومشوّهاً. مع أنه ينحاز للواقعية الاشتراكية والطبقة العاملة، ومن وجهة نظره فالإبداعات كافة؛ الأدبية والعلمية هي من صناعة أبناء هذه الطبقة الكادحين.

وتحتاج آراء غوركي إلى التأمل، فهي ليست سطحية أو عابرة، فقد كان ينظر إلى حركة الإبداع من منظور شمولي، يستوعب الإنسان وقضاياها، الحياتية والدينية، فالإبداع الديني في جوهره كما قال هو إبداع أدبي. وعند محاولة شرح مدلول هذه العبارة يتبين صدقها وعمقها أيضًا، فالقرآن الكريم، والحديث الشريف، والحكم والمواعظ الدينية والوصايا ورسائل القديسين، والزبور والإنجيل والتوراة والكتب المقدسة عمومًا هي إبداعات دينية أدبية، تمس حياة الذين يؤمنون بها، وتخطب عقولهم ومشاعرهم، وتمنحهم طاقة إيجابية متجددة، وهذه هي مهمة كل إبداع، سواء أكان دينيًا أم أدبيًا، فإذا كان "الأدب هو الصديق الأمين للناس ومساعدتهم في الحياة الصعبة منذ أقدم العصور"، فإن هذا يشمل بالضرورة الإبداع الديني من نصوص وتراويل ونحوها.

لقد كانت الحياة التي عاشها مكسيم غوركي أهم مصدر من مصادر أدبه وفلسفته، لذلك أدرك منذ كان فتى يافعًا أهمية العيش بحريّة، هذا الأديب الذي لم يختبر سطوة الأب وسيطرته، وتركه جده ليعيش مشردًا، إلا أنه لمس بُعد الناس عن الحرية بمفهومها الأوسع، لقد عايش التحكم والسيطرة قبل أن يشتد عوده في ظل الاشتراكية، ف"الطريق إلى الحرية وعرة جدًا، فلم يمن الوقت بعد، لشرب

الشاي باطمئنان، مع الأصدقاء ومع الصبايا الحسان، أو الجلوس أمام المرآة ليتمتع المرء بالنظر إلى نفسه".

ومن التفاتاته المهمة التي حذر منها الشباب وقوعهم تحت وطأة الموروث القديم المهترئ، أو أن يكونوا ضحايا "المجتمع البرجوازي الفوضوي" الذي يعمل على "هدر مواهب الشباب" فيما لا فائدة منه. فكثير من المواهب ضاعت عبثًا ومجانًا في "عمل رخيص". هذا التحذير الذي أطلقه مكسيم غوركي غرق فيه الشباب للأسف في العصر الحاضر، فقد وجدت البرجوازية الجديدة والرأسمالية المتوحشة جيلًا من الشباب العبيث المرتبط ببرامج الاستهلاك والمتعة الآنية، ويهدر طاقاته في "الألعاب البهلوانية التافهة"، والأمثلة المعيشة أكثر مما تحصى في العالم جميعه، ومنه العالم العربي، فلم يعد الشباب مثقفًا ثقافة الجيل السابق، أصبح الجيل جيل السرعة والتقنيات الحديثة والمتعة العابرة، والسعي إلى الكسل، وما برامج المسابقات التي تعدُّ هؤلاء بالملايين بطرفة عين، وإغراق الشباب بالقروض من المؤسسات الاقتصادية من أجل الإنفاق على الكماليات من دون الاستئثار والكد والعمل إلا أدلة كبرى على تهميش هؤلاء الشباب وإخماد هذه القوة الدافعة للإنتاج بشكل صحيح ومثمر ومؤثر. وعليه فإن مهمة الشباب يجب أن تتمحور حول "تلقي العلم وتوسيع دائرة معارفهم، وتطوير قدراتهم ومواهبهم".

ويؤكد غوركي، كما تنادي الاشتراكية، إيجابية الإنسان وضرورة أن "يكون الإنسان أفضل مما هو عليه"، وأن يتمتع بالقداسة التي يقدمها بهذا المفهوم الإنساني الناقع "القداسة هي كره الإنسان لكل دناءات الحياة المصنوعة من الإنسان ذاته، القداسة هي رغبته في تحطيم الحسد، والجشع، والجريمة، والمرض، والحرب، وكل ما هو ضار بالناس على وجه الأرض، القداسة هي العمل".

هذه الفلسفة التي انطلق منها مكسيم غوركي في نتاجه الأدبي. ولكن كيف نظر هذا الأديب إلى الأدب من داخل الصنعة الكتابية ذاتها؟

سبق وأشارت آنفًا أن غوركي جرب كتابة الشعر، وعرف أنه لا يصلح له، ولذلك عرف طريقه مبكرًا، وواجه نفسه بشجاعة: "كتبْتُ الشعر بسهولة، لكني رأيت أن أشعاري رديئة حتى القبح، واحتقرت نفسي لعدم مقدرتي، وعدم موهبتي في كتابة الشعر"، ولم يهدر طاقاته في أمر لن يستطيع

أن يكون فيه مبرزاً، وهذه هي الخطوة الأولى للكاتب، أن يعرف قدراته الإبداعية أين تتجه، وإلى أي فلك فني تنتمي، فقد اكتشف أنه حكّاء، ويحبّ الحديث عن الروايات التي يقرأها، فينصحها المثقفون بأن يكتب. ولكن لماذا عليه أن يكتب؟ سؤال لا بدّ من أن الكاتب طرحه على نفسه.

لقد تجمّعت لديه خبرة حياتية ثرية، وقرأ الكثير من الكتب صنعت هذه الرغبة التي عبر عنها بقوله: "كثيراً ما كنت أشعر، وكأنني سكران تماماً، وكنت أعاني نوبات الثرثرة في الكلام عن الأدب، وذلك من رغبتني في التحدث عن كل ما يزعجني ويفرحني أردت الكلام من أجل أن أفرغ شحناتي".

وعندما بدأ الكتابة لاحظ أنه مشوش بين التعبير الشعري والتعبير النثري، فعمل جاهداً على التخلص من هذه الازدواجية التي كان يعتبرها عيباً كبيراً في كتاباته الأولى التي كان يعتمد فيها النثر المقتفى. لقد كان هو نفسه الناقد الأول لأعماله، وصادقاً مع ذاته ومع أدبه، وهذا الأمر دفعه كما يقول إلى ضرورة "استخدام الكلمة بدقة متناهية، وجدية"، بعيداً عن أن يقترف "ذنوباً بحق دقة الوصف"، لم يكن متعجلاً في الكتابة.

يذكر أنه احتاج في إحدى المرات إلى ثلاث ساعات ليستطيع تقديم وصف دقيق لمشهد في رواية من رواياته، وهذا يتطلب بطبيعة الحال "من الكاتب- الفنان- المعرفة الواسعة باحتياطي مفردات القاموس الغنية، والقدرة على اختيار المفردات الدقيقة، الواضحة، والقوية منه، فترتيب هذه الكلمات، وتوزيعها الصحيح- حسب معانيها- بين النقاط يشكّلان أفكاراً بشكل نموذجي". فغوركي يلتفت إلى حساسية الكلمات ومدلولاتها في السرد أيضاً، وليس فقط في الشعر أو النصوص الدينية.

هذا درس عظيم للكاتب الذين لا يحسنون استخدام الألفاظ، لفقر في معجمهم اللغوي، فتحلّ ألفاظ محل أخرى، وتُحدث فوضى في التلقي، وقبل ذلك، تحدث خللاً في بنية العمل الأدبي كله، هنا ندرك أهمية الكاتب الكبير الذي يجب أن تتربّي الأجيال على إبداعاته المصوغة بعناية وتأنّ. وهذا ما يشترك فيه غوركي مع غيره من الكتاب الذين نقرأ سيرهم الذاتية وشهاداتهم الإبداعية، فليس بمستبعد أن ينشغل الكاتب أياماً، ربما، وهو يبحث عن لفظة مناسبة من بين مجموعة مترادفات،

حتى يحالفه الحظ وتصادفه الكلمة التي عذبتة في حدث طارئ خلال أعماله اليومية، فيلتقطها فرحًا، كأنه وقع على صيد ثمين. فالعمل الأدبي ليس مجرد كتابة وتصنيف ألفاظ والزج بالأوراق إلى ألسنة المطابع. إنها مهمة أخلاقية بالدرجة الأولى، ومهمة فنية بالدرجة ذاتها أيضًا.

لقد بدا مكسيم غوركي مؤمنًا إيمانًا عميقًا بأهمية الكلمة، وأهمية الكتابة، من أجل التغيير، وهذه مهمة يجد الدارس لها أثرًا واقعيًا في أدب كل الكتّاب الذين انطلقوا من وجهة نظر ماركسية اشتراكية، فقد وجدت عند شعراء المقاومة في العالم، وفي فلسطين، وفي أدب حركات التحرر كافة، أدب يتوجه إلى عامة الناس، ففي الكلمة قوة سحرية قادرة على قهر مقاومة الشر، وفي المقابل "ليس في العالم ألم، أقوى من ألم الكلمة"، تلك الأهمية التي عبّر عنها محمود درويش صراحة في إحدى قصائده:

"قصائدنا بلا لون

بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم البسطا معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن للصمت!"

لا شك في أن تجربة مكسيم غوركي الكتابية، وقد لخصها في هذا الكتيب العظيم الفاتدة؛ ليؤكد ما قاله هو نفسه: "الكلمات القليلة، دائمًا أفضل من الكلمات الكثيرة الركيكة"، لقد برهن الكتاب على صدق التجربة وحرارتها، وأهمية نقلها إلى الكتّاب جميعًا، مبتدئين، ومكرسين، فمن قال: "علمتُ فقد جهل". ولا بد من أن نظل نُظَلُّ من على شرفات هؤلاء الكتّاب العظماء؛ لعلنا نرى العالم أوضح مما نراه بعيوننا المنحرفة، تلك التي لا تزال تعاني من الغباش، وتتردد في العتمة.

البحث عن "التخييل الذاتي" في سياق السرد المعاصر*

أين هي حدود المصطلح؟

يعدّ مفهوم التخييل الذاتي من المفاهيم النقدية الحديثة الداخلة إلى مصطلحات الفن الروائي، ويحيل هذا المصطلح إلى فن الرواية وفن السيرة الذاتية، فهو يأخذ محدداته المفهومية من الفنون معاً، فالعمل السردى الموصوف بأنه تخييل ذاتي جامع بين جنس الرواية وجنس السيرة الذاتية، بحيث يُبنى العمل الأدبي السردى على الازدواجية بينها. ويحدّد التخييل الذاتي بشروط معينة، أولها إحالته التجنيسية إلى فن الرواية، وأن تكون الشخصيات الواردة فيه بعضها أو كلها شخصيات حقيقية، وأن يتوحد الكاتب والسارد في شخصية واحدة، تقصّ الأحداث بضمير أنا، ولعلّ في هذا التحديد ما يلتبس مع السيرة الذاتية التباساً تجنيسياً وتقنياً سواء بسواء، فالسيرة الذاتية كما يعرفها فيليب لوجون "سرد استعاديّ نثريّ يخصّ به شخص ما حياته الخاصة"، وتدور السيرة الذاتية كذلك في ثلاث سمات، كما يوضّحها جيرار جنيت بقوله: "مصير ذاتية حقيقية، وصيغة (سرد استعاديّ على لسان المتكلم)، وشكلية (نثر)". (المدخل لجامع النصّ، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص 87-88). فهل ما يفرّق بين السيرة الذاتية ورواية التخييل الذاتي هو فقط إعلان الكاتب أنّ عمله رواية؟

عدا أنّ هناك فروقاً دقيقة بين رواية التخييل الذاتي، والسيرة الروائية، سأحاول التفريق بينهما على هدي من الرواية التخيلية أو ما ما يعرف بـ"الرواية المحضّة" حسب تعبير الناقد العراقيّ الدكتور عبد الله إبراهيم، مع التسليم شبه المؤكّد أنّ ذات الكاتب وتجربته حاضرة في الأنواع الروائية الثلاثة: (الرواية المحضّة "التخيلية"، والتخييل الذاتي، والسيرة الروائية)، ولكن بطرق مختلفة، معلنة ومخفية، مباشرة وغير مباشرة، وبنسب متفاوتة، وتختلف من كاتب إلى كاتب، ومن عمل إلى عمل

* يستند هذا المقال إلى مقال "التخييل الذاتي في الرواية الفلسطينية" المنشور في كتاب "ملاحم من السرد المعاصر - قراءات في الرواية"، حيث توسّعت فيه، متوقّفاً عند روايات متعدّدة قاربت هذا المفهوم، وأدخلت في البحث القصّة القصيرة أيضاً.

حتى داخل منظومة أعمال الكاتب نفسه. تقول الفريده بيلينك: "في (عازفة البيانو) أناي واضحة طبعاً، وأنا واضحة من دون شك في الكتب الأخرى، ولكن في طريقة مرتمزة، لا أحد يستطيع أن يعثر عليّ. لكنني موجودة فيها كلها حتى في أبناء الموتى"، (صحبة لصوص النار، حوارات مع كتاب عالميين، جمانة حدّاد، دار النهار، بيروت، ط1، 2006، ص161).

تقوم الرواية المحضنة على الخيال، كونها عملاً تخيلاً، والمقصود بالخيال هنا عدم إحالة النص إلى وقائع حقيقية محدّدة، ويشمل أيضاً الرواية الفنتازية والخيال العلمي، ويكون هناك استبعاد، من وجهة نظر نقدية، لأن يكون المؤلف هو السارد أو البطل، نظراً لتعدد أنواع السارد في الرواية، إذ إن هناك ما يقرب من عشرين نوعاً للسارد (مراجعة "المصطلح السردّي"، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003)، ويتعامل النقد مع تلك الأنواع بحيادية وفصل بين السارد والمؤلف، على اعتبار أن تلك الأحداث هي أحداث متخيّلة، وما عملية تفسير ارتباط العمل بحياة كاتبه إلا ضرب من التأويل غير الملزم، ولا يصحّ والحالة هذه أن تكون وثيقة حيّة على حياته الشخصية، فلا بدّ من "التباعد" الذي يفترض "تباعد السارد من وعي الشخصية التي يسرد عنها، وهو السمة المميزة للعلاقة بين السارد وبين البطل في الموقف السردّي للمؤلف" (المصطلح السردّي، ص64). عكس رواية السيرة الروائية التي يتطابق فيها المؤلف والسارد والبطل تطابقاً تاماً، حيث يفرغ الكاتب حياته الشخصية بقالب روائيٍّ موظّفاً تقنيات الرواية المعهودة، وتحيل الأحداث والشخصيات إلى مرجعيّات واقعية حقيقية، ممتزجة بالخيال أحياناً.

أما رواية التخييل الذاتي فإن المؤلف هو أحد الشخصيات الروائية، بجانب خلق شخصيات متخيّلة غير واقعية، وكأنّ الكاتب يضع نفسه في سياق التخييل الروائي، لإنتاج رواية، وليس سيرة روائية أو سيرة ذاتية، ويرجع ترفيطان طودوروف الحديث عن الذات إلى نزعة الأنانية (Solipsism)، فيرى أنّ الأنا الذاتي هو الكائن الوحيد الموجود، وعليه فإنّه في التخييل الذاتي "يكرّس المؤلف نفسه دائماً بنفس القدر لاستحضار أطوار مزاجه، لكنّه فوق ذلك يتحرّر من كلّ قيد مرجعي، مستفيداً بذلك في الآن ذاته من الاستقلال المفروض للتخييل ومن المتعة المتولّدة من إضفاء القيمة على الذات" (الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، 2007،

ص 22). ونظرًا لاعتماد الكاتب على الخيال الروائي في السيرة الروائية وفي التخيل الذاتي، يمكن اعتبار كل رواية سيرة ذاتية تخيلاً ذاتياً أيضاً، وليس العكس، "فالتجربة الذاتية تُسحن بالتخيّل" (موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، ج 2، ص 411). ولا نفترض التّطابق التّام، وفيما يأتي استعراض لأبرز تلك التجارب الروائية التي كتبت تحت مصطلح السيرة الروائية كما جاءت في كتاب "موسوعة السرد العربي".

السيرة الروائية في السرد العربي

في هذا الكتاب القيم "موسوعة السرد العربي" وهو تسعة أجزاء كبيرة يدرس الناقد العراقي الدكتور عبد الله إبراهيم ظاهرة السرد العربي، وهي ظاهرة يمتد عمرها إلى أكثر من (1500) سنة، بما تشمل عليه هذه الظاهرة من كل ألوان السرد العربي قديماً وحديثاً. كالمقامات والحكايات الخرافية والسير الشعبية وأدب الرحلة. وبطبيعة الحال يتوقف عند الرواية وكل ما يشبه فيها من ألوان السرد من سيرة ذاتية وسيرة روائية، ففي الفصل الرابع من الجزء الثاني يناقش المؤلف "السيرة الروائية: إشكالية النوع والتّجهين السردّي" (ص 411-446)، ويتوقف عند مجموعة من الروايات العربية التي جمع كاتبوها بين فنّ السيرة وفنّ الرواية تحت مصطلح "السيرة الروائية".

وتقسم هذه الروايات إلى أقسام، منها روايات الرّواد العرب، وكيف وظّف هؤلاء تجاربهم الذاتية في كتابة الرواية، ومن تلك الروايات: "زينب" لمحمّد حسين هيكل، و"إبراهيم الكاتب" لإبراهيم المازني، و"أديب" لطف حسين، و"عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، أمّا روايات نجيب محفوظ: "الثلاثية" و"أولاد حارتنا" و"اللصّ والكلاب" و"ثرثرة فوق النيل" و"حبّ تحت المطر"، فقد كان نجيب محفوظ "يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الإعلان عن نفسه" لتعود الذات وتظهر بشكل أوضح في "أصداء من السيرة الذاتية".

ومن الجيل اللاحق يتوقف الفصل عند مجموعة كبيرة من الروايات محللاً حضور الذات في لعبة المتخيّل والسير ذاتي، فيشير أولاً إلى روايات جبرا إبراهيم جبرا "صيّادون في شارع ضيق" و"السّفينة" و"البحث عن وليد مسعود"، ورواية سهيل إدريس "الحيّ اللّاتيني"، وصنع الله

إبراهيم ورواياته: "تلك الرّائحة"، و"نجمة أغسطس" و"الوردة"، وغالب هلسة في روايته "الرّوائيون" و"سلطانة"، وعبد الرّحمن الرّبيعي وروايته "الوشم" و"خطوط الطّول... خطوط العرض"، وإدوار الخراط في روايته "يا بنات الإسكندرية". ثم يذكر روايتين آخريّن اتّجهوا في رواياتهم هذا الاتّجاه ك"الطّيب صالح، وإبراهيم الكوني، وفؤاد التّكرلي، وغادة السّمان، وأحمد إبراهيم الفقيه، وحنان الشّيش، والطّاهر وطّار، ونوال السّعداوي، وسليم بركات، وإسماعيل فهد إسماعيل، ولطفية الدّليمي، وبهاء طاهر، وعبد الرّحمن منيف، وغيرهم"، ليعود المؤلّف لاحقًا ليقف عند رواية بهاء طاهر "الحبّ في المنفى"، من بين هؤلاء جميعًا الوارد ذكرهم في هذه الفقرة من الاقتباس.

ويتوقّف بالتّحليل والمناقشة عند مجموعة روايات اتّصلت بفنّ السّيرة الدّاتيّة، وهي روايتي "الخبز الحافي" و"الشّطار" لمحمّد شكري، ويرى أنّ شكري كان "يعيد إنتاج حياته وتجاربه ومشاهداته كما يعتقد أنّها كانت عليه في لحظة تشكّلها". كما يتوقّف النّاقّد الدّكتور عبد الله إبراهيم عند رواية "بيضة النّعام" لرؤوف مسعد، فيرى في الرّواية أنّها "سيرة جسد"، ويعلن فيها "تمرّده على ثقافة الكنيسة وعلى الثّقافة الأوسع التي تحتضنها".

ويعود بوقفة تفصيليّة عند رواية "أصداء السّيرة الدّاتيّة" لنجيب محفوظ، مشيرًا إلى أسلوبها غير التقليديّ، فهي نمط سرديّ "لا يستجيب لقواعد الفنّ المعهودة"، تصلح لأن تكون مثالًا على مصطلح "الأسرد" أو "اللاقصة"، وهذا النوع كما يعرفه جيرالد برنس: "نصّ قوليّ أو لا قوليّ، يتبنّى سمات السّرد، ولكنّه يخترق بانتظام منطق السّرد وتقاليده، لا قصّة، ولا من هذا القبيل" (المصطلح السّرديّ، ص 27)، كما ويتناول رواية "بقايا صور" للرّوائيّ حنا مينة، إذ "يبدو الجانب الواقعيّ فيها واضحًا".

ومن الرّوايات التي توقّف عندها كذلك النّاقّد عبد الله إبراهيم، رواية "جلسات الكرى" لجمال الغيطانيّ "الذي يعلن عن وجوده بلا موارد، ولا تنكّر"، ويرى كذلك في رواية عبد الرّحمن الرّبيعي "خطوط الطول... خطوط العرض" "سيرة روائية توظّف إمكانات السّرد الرّوائيّ في إثراء عالمها"، أمّا رواية بهاء طاهر "الحبّ في المنفى" فيرى فيها أنّها "سيرة روائية ذاتيّة فكريّة ضمن إطار شامل من

الوقائع التاريخية في مصر طوال السنين والسبعينيات من القرن العشرين". ومن أجل "استكشاف عالم الحرير"، يتوقف الناقد عند رواية فاطمة المريني "نساء على أجنحة الحلم"، ويصفها بأنها "وثيقة سردية تحليلية تستكشف عالم الحرير في النصف الأول من أربعينيات القرن العشرين في المغرب"، موازناً بين المطربتين الكبيرتين أسمهان وأم كلثوم، ومدى قرب أسمهان إلى عالم الحرير في تلك الفترة لعدة اعتبارات في مجملها تتعلق بالشكل، وإن مُنحت هذه الاعتبارات الشكلية أبعاداً ترمذية ثورية على مواضع المجتمع المغربي وعالم الحرير تحديداً، في التوق إلى الحرية والتحرر، ويبدو في الرواية وعي الكاتبة زمن كتابة الرواية المختلف بالتأكيد عن وعي الطفلة "فاطمة" التي تروي الأحداث.

وفي فقرة عن الوظيفة المأوية للسيرة الروائية تبرز رواية أمير تاج السر "مرايا ساحلية: سيرة مبكرة"، مبرزاً عن طريق النفي مخالفة هذا النص لكل قواعد السرد التقليدية، ويقول الناقد عبد الله إبراهيم: "ولتجاوز إشكالية عميقة مثل هذه لا بد من احترام النصوص، والبحث عن خصائصها الذاتية في هدي الخصائص العامة"، لكنها ليست كأسلوب نجيب محفوظ في "أصداء من السيرة الذاتية"، إذ هنا يوجد قصة وسرد، ولكن من دون أن يكون هناك حبكة وبؤرة يتمحور حولها السرد. أما الرواية التاريخية ذات البعد التوثيقي فيختار الناقد مناقشة كتاب "مسارب" للكاتب الليبي أمين مازن الذي مزج بين البعد الشخصي للمؤلف والبعد الجماعي لتاريخ ليبيا.

وفي الخاتمة يجمل الحديث حول السيرة الروائية، إذ تقع "مزوجة بين الواقعي والتحليلي"، و"كثير من النصوص تحرص على إشهار الاسم الحقيقي للروائي الذي هو الشخصية والمؤلف"، وفيما يخص موضوع الجنس وحضوره في بعض الروايات السابقة، فيتوصل الناقد إلى أن "الاحتفاء بالجسد نوع من المعارضة الصريحة لجملة التواطؤات الثقافية والأخلاقية الفاعلة في المجتمع"، بل إن الجنس يصبح "نوعاً من الكتابة على جسد الآخر، فالحب والكتابة فعلاً ينتهكان منظومة القيم"، أما الكتابة ذاتها فيرى من خلال الإشارة إلى رواية "حديقة الحواس" لعبده وازن أنها "مغامرة مضادة: الحب والكتابة فعلاً محرمان يتّان بسرّية في غرف مظلمة رطبة معزولة".

وفي المجمل، لقد جاء هذا الفصل من هذه الموسوعة الكبرى معرّفًا بأهمّ التجارب الروائية التي اتّسمت بطابع السيرة الروائية، وانفتاح الفنّ الروائي على التجربة الشخصية للمؤلّف.

الرواية ومشكلة الذاتيّ والخياليّ

إذن، أين رواية التّخييل الذاتيّ إذا كانت الرواية في عمومها تنهل من وقائع حقيقيّة، ويوظّف الكاتب فيها نصيبًا من سيرته الذاتيّة؟ أم يصحّ أن نقول إنّ كلّ رواية فيها هذا الملمح من الوقائع الحقيقيّة هي رواية تخييل ذاتيّ، وعندها تصبح محدّدات التّخييل الذاتيّ هي محدّدات تقنيّة وأسلوبية جزئية داخل البناء الروائيّ ذاته ليس أكثر؟ ثمّة التباس ربّما أحاول أن أزيل ضبابيته فيما يأتي.

وحتى لا يقع الكاتب في مشكلة تجنيسية لهذا النوع من السرد، يجب أن يكون واعيًا إلى ضرورة الإحالة الواقعية للأحداث التي يتمحور حولها السرد، وقد تنبّه الناقد لطيف زيتوني إلى واحد من شروط التّفريق بين الرواية بوصفها متخيلاً لا تحيل إلى مرجعيّات واقعية حقيقيّة في تفريقه بين الكاتب والسارد، وأنها ليسا شخصيّة واحدة. يقول زيتوني: "ينفصل الرواي عن الكاتب في النصوص المتخيّلة التي تروي أحداثًا لم يشهدها الكاتب أو التي خالف فيها ما شاهده في ترتيب الوقائع أو الأسباب أو النتائج أو الأماكن أو الزمن أو أسماء المشاركين فيها أو علاقتهم أو أحاديثهم... إلخ. فحين تقدّم الرواية الحدث المتخيّل بدل الحقيقيّ، لا يعود للكاتب الحقّ في روايته، (كي لا يصبح كاذبًا)، فتروي الحدث شخصيّة خياليّة هي الرواي" (من بحث السيرة بوصفها شكلاً سردياً). أمّا في التّخييل الذاتيّ والسيرة الروائية فثمّة اقتران بين السارد والكاتب اقتراناً حتمياً، غير مراوغ ولا ملتبس.

ويكتسب هذا النوع من الكتابة شرعيّته من طبيعة العمل الأدبيّ، وخاصّة السرد الروائيّ، فكما يقول الدكتور وليد سيف: "عندما يكتبُ الكاتب عملاً معيّنًا لا يستطيع أن يتحرّر من محتوى وعيه، لا يستطيع أن يتحرّر من الخلفيّة التي جاء منها، لا يستطيع أن يتحرّر من أسئلة الواقع التي تحيط به" (برنامج زيارة خاصّة، قناة الجزيرة، 2011/8/27)، فالكاتب عندما يكتب روايته لا بدّ من أنّه يغرف من مخزونه المعرفيّ معدّلاً ومطوّراً، إضافة وحذفًا، وكأنّ كلّ رواية تحيل إلى شخصيّة كاتبها

وتجاربه، وهذا ما صرّح به غير كاتب عبر الحوارات الأدبية أو الشهادات الإبداعية، كما سيأتي لاحقاً في الإشارة إلى رأي كل من: هوبكنز، وفرانسوا، وويرغان، وهنري ميلر، والفريده بيلينك، وسيجد له الدّارس صدى لدى الكتّاب العرب. تقول الروائية فاطمة العلي: "الشخصيات داخل أعمال أيّ كاتب تحمل جزءاً من صفاته، وربّما جسّدت جزءاً من حياته، وربّما كانت هذه الشخصيات هي انعكاس لشخصيته من طرف خفيّ" (مجلة العربي، عدد 713، أبريل، 2018، ص 74).

ويكتنف وجود هذا النوع من السرد في الأدب العربيّ المعاصر إشكاليّات كبيرة أشار إليها الأستاذ عبد الله شطّاح في بحثه المعنون بـ "تسريد الذات بين الرواية والسيرة الذاتية.. المرجع والمتخيّل" (مجلة عالم الفكر، عدد 171، ص 7-28). يورد الباحث جملة من هذه الأسباب، من أهمّ تلك الأسباب "أنّ التخيّل الذاتي لم يقتحم المتنّ النقديّ العربيّ بعد"، وبالتالي فإنّ الروائيّ العربيّ، ومنه الفلسطينيّ ربّما ما زال يجهل هذا المصطلح النقديّ وحدوده الفنيّة، وإن مارسه في الكتابة على استحياء، وثاني تلك الأسباب هو أنّ "الكاتب العربيّ ما زال غير قادر على تحمّل تبعات البوح عن الذات"، وهنا يمكن أن تثار إشكاليّات خاصّة بالموروث والمجتمع والبنية الثقافيّة، وسبق أن نوقشت كلّ تلك المسائل في فضاء السيرة الذاتية العربيّة، التي جاءت متسرّرة غير معلنة عن خفايا خاصّة للكاتب كما ينبغي أن تكتب السيرة الذاتية.

حضور المؤلّف في الرواية الأجنبيّة

وقبل الدّخول إلى الرواية العربية والفلسطينيّة، أودّ أن أعرج قليلاً على بعض عوالم الكتّاب الغربيّين ورواياتهم، فأشير أولاً إلى رواية (طعام، صلاة، حبّ - امرأة تبحث عن كلّ شيء) للكاتبة إليزابيث جيلبرت، حيث كتبت سيرتها الذاتية على شكل رواية، ولكنّها غيرت الأسماء، ما عدا اسم صديق لها يدعى ريتشارد، هنا تتشابه مع جون هوبكنز تقريباً وما فعله في رواية "طيران البجع": "فريتشارد الآتي من تكساس هو فعلاً ريتشارد، وفعلاً من تكساس، وقد قرّرت استخدام اسمه الحقيقيّ، لأنّه كان في غاية الأهميّة لي عندما كنت في الهند"، وتضيف قائلة عن هذه الشخصيّة: "حين سألت ريتشارد ما إذا كان لديه مانع أن أذكر في الكتاب أنّه كان سكّيراً ويتعاطى المخدّرات، قال إنّ

لا مانع لديه. " (مقدمة الرواية، ترجمة: زينة إدريس، ص 7)، علاوة على أن الكاتبة تذكر اسمها صراحة في الرواية، وتستخدم ضمير "أنا"، مع أنها أقرب للسيرة الذاتية منها إلى الرواية إلا أنها مثال صالح تمامًا لرواية التخيل الذاتي للاعتبارات التي أشرت إليها سابقًا، واتخاذ الكاتبة جنس "الرواية" لكتابتها هذا، مع أنها تهمل التصنيف على الغلاف، إلا أنها تصرّح بذلك في المقدمة، تقول: "قسّمت روايتي إلى 108 حكايات." (ص 5)، ويمكن أن يكتفي المرء بالإشارة إلى روايات بوكوفسكي، والكاتب النرويجي كارل أوفه كنارسجارد، فقد وصل الأمر مع هذا الكاتب إلى حد أن يقاضيه بعض أقاربه بسبب ما كتبه في سلسلته الروائية التي عنوانها بـ "كفاحي" (ينظر: مجلّة العربي، عدد 713، ص 17).

وأحيل القارئ أيضًا إلى ما يقوله روائيون عالميون حول فنّ الرواية. فالكاتب الأمريكي جون هوبكنز، ويلتقي معه غيره من الروائيين في هذا الرأي: "الرواية إلى حدّ ما ذات مضمون سير ذاتي"، هذه الإشارة من الكاتب في قوله "إلى حدّ ما" هي ما يفرّق عمليًا بين فنّ الرواية بشكل عام وبين السيرة الذاتية، ويوضح هوبكنز عمليًا هذا خلال حديثه عن روايته "طيران البجع": "استوحيتها من أسفاري لأريكا اللاتينية، وعدد من شخوصها استوحيتها من أصدقائي، ولا أذكرهم بأسمائهم، وتحدثت الرواية عن ابن يبحث عن والده الذي فقدته من مدّة طويلة. إنّها قصّة واقعية تقوم على وقائع حقيقية لأسرة أعرفها بالولايات المتحدة" (حوار مع الكاتب في مجلّة العربي، عدد 714، ص 72). ولا يخفي هنري ميلر كذلك أن يكون هناك تشابه بينه وبين أبطال رواياته، ف"الحدود بيني وبينهم، بين شكلي وشكلهم، بين الكذب والخيال، حدود شديدة الضبابية" (في ضيافة هنري ميلر، بسكال فريبوس، ترجمة: سعيد بوكرامي، ص 25). ويذهب ميلر إلى أكثر من ذلك، فيعترف في موضع آخر من هذا الحوار بقوله: "إنّهم ببساطة يتهمونني لأنني كتبتُ حياتي" (السابق، ص 41). وتستغرق هذه الفكرة الكثير من المناقشة بين فرانسوا ويرغان ومحاوره، وخاصة بعدما أصدر ويرغان رواية عن والده، وأدت إلى القطيعة بينها، رافضًا التسليم بأنّ الكتاب سيرة لوالده، وإنّما هو "بالنسبة لي رواية. ينبغي أن تُبقي الأمر غامضًا بين ما هو حقيقي وما هو عكسه"، ثمّ يتحدّث عن طبيعة عمل الفنّ الروائي: "الحقيقة الوحيدة هي أنّنا ننطلق من تجارب شخصية قويّة، تصبح بشكل

أو بأخر متنكرة. إنه جدُّ ممتع أن تمرر الكذب على أنه الحقيقة" (عوالم روائية - خفايا الكتابة الروائية، ترجمة: سعيد بوكرامي، ص 71). وكذلك ما صرحت به ألفريدا بيلينك حول روايتها أبناء الموتى أن موتى عائلتها هو سبب كتابتها لرواية أبناء الموتى، ف"هم الذين دفعوني إلى كتابة هذا الكتاب عن النمسا" (صحبة لصوص النار، ص 162).

الرواية العربية والتخييل الذاتي

إنه لمن الملاحظ أن الرواية العربية التي كتبها الرواد، قد نشأت متكئة على توظيف التجارب الشخصية بشكل لافت، كما هو واضح من الوقوف على ما كتبه الناقد عبد الله إبراهيم في موسوعته، ومن ثم افترق السرد وتنوع إلى فرعين متميزين هما السيرة الذاتية والرواية المحضنة التخيلية. ومع ذلك هناك نماذج من السرد العربي قاربت مفهوم التخييل الذاتي، وقد أورد الباحث شطّاح في بحثه المشار إليه نماذج منه عند محمد براءة وواسيني الأعرج، في حين اعتبر أن الكاتب عبد القادر الشاوي "الكاتب العربي الوحيد الذي نحا هذا المنحى".

وفي ذات السياق في السرد العربي يمكن أن يحيل الدارس القارئ إلى أعمال روائية كتبها أصحابها تستند إلى خبراتهم الذاتية الواقعية، من مثل رواية "سارة" للعقاد، وفيما كتبه الروائي الكويتي طالب الرفاعي، وأشار إلى شيء من ذلك معتمداً على مفهوم التخييل الذاتي، مقراً أن في روايته "النجدي" قدراً من سيرته الذاتية (حوار مع الكاتب في جريدة الرأي الأردنية 8-7-2017، بعنوان: طالب الرفاعي: أكتب سيرتي في الرواية.. وهذه مغامرة!). وربما كانت رواية "من يتذكر تاي" للروائي السوري ياسين رفاعية واضحة في انتبائها للتخييل الذاتي، وذلك لإحالتها الصريحة إلى الواقع، يقول الكاتب في نهاية الرواية: "جرت أحداث هذه الرواية الواقعية بين عامي 1967 و1973. الأساء والأمكنة كلها حقيقية"، فتحدث عن بيروت وأماكنها وناسها في هذه الفترة، وعن شخصيات حقيقية، فحضر في الرواية الشاعر الفلسطيني معين بسيسو، والشاعر اللبناني أمين نخلة، والكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، والتزم السرد بضمير "أنا"، وفي قراءة خاصة للرواية بينت بالتفصيل انتهاء هذه الرواية للتخييل الذاتي.

وتعدّ الروائيّة الجزائريّة مليكة مقدّم من بين الروائيّات الأكثر جرأة وتمردًا في توظيفها حياتها الشخصيّة في رواياتها "رجالي" و"التمردة" و"الممنوعة"، ففي هذه الروايات الثلاث تتكامل حياة مليكة مقدّم وتتداخل، وتحيل صراحة إليها، سواء فيما يخصّ الأحداث أو علاقتها بالشخصيات، وذكرها لأسماء كتبها، أو إبراز سلوكياتها الشخصيّة كممارسة الجنس مثلاً، كونه التابو الأكثر حساسية في الرواية العربيّة، ورواية المرأة بشكل خاصّ، وعلاقتها بأبيها، وخيانتها لزوجها الذي خانها هو الآخر في ممارسته الجنس مع أختها، مع ملاحظة أنّ هذه الروايات تنتمي أوّلاً إلى فنّ الرواية ما يجعل إمكانيّة حضور الخيال غير مستبعدة في بعض أحداثها، ما ينفي عنها أن تكون سيرة ذاتيّة للكاتبة، بل هي أقرب إلى السيرة الروائيّة، وبالتالي حسب هذه المقاربة النقديّة فهي أيضاً مثال جيد للتّمثيل على رواية التّخييل الذاتي.

ولا تتعدّ الرواية النسويّة عن هذا الفلك في الأعمّ الأغلب، فقد صرحت روايات كثيرات أنّهنّ يوظفن حياتهنّ الشخصيّة في أثناء الكتابة الروائيّة، من ذلك ما كتبه الروائيّة حياة الياقوت في مقدّمة روايتها "كاللولو": "من ظنّ أنّ الرواية تحمل جزءاً كبيراً من سيرتها الذاتيّة فإنّها ليست تهمة بهذا القدر من السوء لكي أنفيها عن نفسي، كما أنّ التقارب بين الكاتب وشخصيّاته أو امتزاجها مع بعض الصّفات، بحيث تكون الشخصيّة في جزء كبير منها هي الكاتب نفسه، ليست جناية أدبيّة، وهناك روايات كثيرة تعبّر عن شخصيّات كتبها، رجالاً ونساء" (مجلة العربي، عدد 713، ص 74)، عدا أنّ الرواية كُتبت بضمير "أنا": "ينهض النّصّ الذي يوظّف ضمير المتكلم بكلّ ما فيه من حميميّة القرب من المتلقّي، والذي يوهم بتهاهي السارد مع المؤلّف" (مجلة البيان، عدد 565، أغسطس، 2017، مقال سمير الشّريف: رواية كاللولو لحياة الياقوت: مدوّنة الطّفولة والبراءة، ص 34). إنّ تحليل سمير الشّريف لاستخدام الرواية ضمير "أنا" يكشف عن مدى توظيف الكاتبة لحياتها الشخصيّة في الرواية، ولم تخف الكاتبة حدود ذلك، فيما نقلته من حديثها في المقدّمة.

وهنا أيضاً، أذكر القارئ بذلك النقاش الذي دار حول رواية عبد الرّحمن منيف "الآن هنا"، وأنها كانت قصّة حقيقيّة لأحد معارفه من السّجناء السّياسيين، وهو "حيدر الشّيخ عليّ القياديّ في الحزب الشّيعيّ العراقيّ، وعلى أنّه لم يكن أميناً معه عندما لم يُعد إليه أشرطة تسجيل صوتيّة طلبها

منه كان قد سجّلها في بيت فالح عبد الجبار لبطل الرواية في الواقع، واعتمد عليها منيف في كتابة روايته" (مقال: حول اتّهام عبد الرحمن منيف بالسّرقة: حرقُ الثقافة أم ثقافةُ الحرق، مروان ياسين الدّليمي، القدس العربي، 7-4-2017)، وأثارت هذه القضية ردود فعل نقدية وغير نقدية، ما اضطر زوجة منيف سعاد قوادري أن تكتب مدافعة عن زوجها غير نافية الحادثة والتّسجيلات: "إنّ سماع الروائيّ لقصة لا يعني أن يكتبها، فكّل النّاس لديهم قصص وحكايات، ولو كتب كلّ منهم ما لديه لأصبح جميع النّاس روائيين" (موقع روتانا، أرملة عبد الرحمن منيف تردّ على اتهامات فالح عبد الجبار لزوجها، نشر بتاريخ 3/4/2017).

التّخييل الذاتيّ في الرواية الفلسطينيّة

وما يقال عن الرواية العربيّة والعالميّة، ربّما ينطبق على الرواية الفلسطينيّة، فلا يوجد رواية فلسطينيّة تماهت تمامًا مع مصطلح التّخييل الذاتيّ، حسبما أعلم، مع أنّ هناك إشارات إمّا نصيّة أو فوق نصيّة تشير إلى حضور الكاتب أو اعتماده على مرجعيّات واقعيّة في المتن الروائيّ، فعندما أصدر الروائيّ أحمد رفيق عوض روايته "عذراء القرية" تعرّض للملاحقة، لما ظنّه المقرّبون منه أنّه يتحدّث عن شخصيّات لها مرجعيّات واقعيّة، أو ما تحدّث عنه الروائيّ والنّاقد عادل الأسطة في نصّين له: "تداعيات ضمير المخاطب"، و"ليل الضّفة الطّويل"، وربّما كان السّارد في رواية "وقائع اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل" هو نفسه إميل حبيبي على ما في هذه النّتيجة من كارثة واقعيّة، تجعل من إميل حبيبي متعاونًا مع الاحتلال منذ بداياته الأولى، كما ذكر هو نفسه: "كنت أكذب وأقول في الماضي إنّ شخصيّة سعيد أبي النّحس هي عكس شخصيّتي. ولكنني الآن في عمر لم أعد فيه بحاجة إلى الكذب. لقد كنت أتحدّث في "المتشائل"، إلى حدّ كبير، عن نفسي" (حوار مع الكاتب، مجلّة مشارف، عدد 9، حزيران، 1996، ص 19).

لقد أشرت خلال دراسة سابقة لرواية جبرا إبراهيم جبرا "صيّادون في شارع ضيق" إلى ذلك التّطابق بين شخصيّة جميل فرّان والكاتب، وكذلك أشرت إلى أنّ الروائيّ باسم خندقجي في روايته "نرجس العزلة" كان ينطلق من تجربة ذاتيّة، واعتمد أكرم مسلم كثيرًا على وقائع حقيقيّة في روايته

"التبس الأمر على اللقلق"، وكذلك فعل إبراهيم نصر الله في "أرواح كليمنجارو"، فقد بنى الرواية على رحلة حقيقية إلى جبل كليمنجارو، وقد شارك فيها الكاتب، وكما صرح بذلك غير مرة أنه أراد أن يجسد هذه الرحلة روائياً، مبتعداً وبكل قصد عن أدب الرحلات أو اليوميات، ويكشف الكاتب نصر الله أنه تحدّث عن والده ووالدته في روايته "طيور الحذر"، يقول: "كتبْتُ عن أمي، وكان اسمها الحقيقي، عائشة، موجوداً في روايتي "طيور الحذر"، التي تحدّثت فيها عن بدايات الهجرة وأشياء كثيرة، حتّى مرحلة المراهقة. أمّا أبي، الذي حضر باسمه أيضاً في الرواية، فكنت نادراً ما أراه، لأنّه يذهب للعمل قبل أن نصحو، ويعود بعد أن ننام. كان طيباً، وعليه أن يؤدّي دوراً صارماً في الساعات القليلة التي نراه خلالها، ربّما ليعوّض عن غياب متابعتنا، ليقول لنا إنّه هنا." (موقع فسحة، حوار أجراه سامح خضر، ونشر في 2018 / 5 / 7)، وأشار إلى شيء من ذلك الروائي محمود شقير في روايته "مديح نساء العائلة" التي جاءت تمجّد نساء عشيرة "الشقيرات" وهي عشيرة الكاتب. وفي مقالة كتبها الروائي يحيى يخلف ونشرها في أخبار الأدب المصريّة، يقول إنّ روايته (نجران تحت الصفر) "كانت شهادة عن تجربة معيشة إذ عملتُ في تلك البقعة معلماً لمدة سنة." (أخبار الأدب، 2018 / 5 / 26).

لقد اعتاد كثير من الكتاب وضع تنويه في مفتح رواياتهم ينفون أيّ تطابق بين ما جاء في الرواية من أحداث أو تشابه في الشخصية، لئلا يقع القارئ في غواية البحث عن الإحالات المرجعية الواقعية، هكذا فعل جبرا إبراهيم جبرا في رواية "صيّادون في شارع ضيق"، وباسم خندقجي في "نرجس العزلة"، وكثيرون أيضاً فعلوا ذلك كما سأبيّن فيما يأتي.

لقد عمد بعض الكتاب إلى وضع تنويه ليمنّ هؤلاء الكتاب من رسم الحدود بين المتخيّل والواقعيّ، دفعاً لتوهم القارئ وتثبيت "أفق الانتظار" له نحو فنّ الرواية المبنيّ على المتخيّل فقط، فقد كتب الروائي عيسى القواسمي في بداية رواية "الشغف" هذا التنويه: "جميع الأسماء التي ورد ذكرها في الرواية خلال حصار كنيسة المهدي هي أسماء حقيقية لأشخاص عايشوا فترة الحصار، بالإضافة إلى أسماء الشهداء والمنفيين... أمّا أبطال الرواية فهي أسماء لأشخاص افتراضيين، أضيفت في سياق الهدف الأساسي الذي قامت لأجله الرواية" (ص 6)، وبالتقنيّة ذاتها يثبت محمود شقير قبل الشروع

في روايته "فرس العائلة" هذه الفقرة "باستثناء الشخصيات العامة والمعلومات المستقاة من مصادرها، فلا علاقة لهذه الرواية بأشخاص أو وقائع خارجها، وأي تشابه في الأسماء والوقائع ليس مقصوداً، وهو من باب الصدفة المحضة" (ص4).

ومثل هذا التنويهات ترجع في حقيقتها إلى محاولة الكتاب إبعاد التهم عن أنفسهم، وخاصة إذا كان الحدث الروائي شائكاً، ويمكن أن يتعرض الكاتب بسببه إلى المساءلة الاجتماعية كما في حالة الروائي أحمد رفيق عوض، أو المساءلة القانونية والسياسية كما حدث مع الروائي عبّاد يحيى في روايته "جريمة في رام الله" وما جرّته من متاعب على الكاتب.

أما الروائي أفنان القاسم فقد احترس احتراساً مغايراً عندما افتتح روايته "أربعون يوماً بانتظار الرئيس - رواية السقوط الفلسطيني"، بقوله: "إنّ هذه الرواية ليست بنت خيالي الشرقي المجنح، ولذلك فإنّ أيّ شبه بين شخصياتها وبين أشخاص واقعيين ليس ابن عرض جنحت إليه عن قصد، بل أكاد أقول، توكيداً للشبهات، إنّ أيّ شبه بين تونس هذه الرواية وتونس تلك البلاد ليس محض هذيان نوسطالجي" (ص8)، وتلتقي هذه الرواية مع رواية "من يتذكّر تاي" التي أشرت إليها أعلاه في أنّ الكاتب يصرح بانتمائها إلى الواقع الحقيقي وليس متخيلاً روائياً، وبذلك تكون هذه الرواية، "أربعون يوماً في انتظار الرئيس" قد قاربت كثيراً فنّ "التخييل الذاتي".

ومن التجارب الروائية المهمة في باب التخييل الذاتي رواية "أهل الجبل" للكاتب إبراهيم جوهر، تلك الرواية التي استندت إلى وقائع حقيقية وشخصيات حقيقية، مع أنّ الكاتب حرّف الأسماء قليلاً، فخولة العايد وراشد البلد وميسرة جابر هم من أصدقاء الكاتب الحقيقيين وأبناء الجبل (الخليل)، ولكنه بهذا التحريف الذي يميل إلى المرجعية الواقعية جعل رابطاً بينها وبين مرجعياتها الحقيقية، ملتزماً السرد بضمير الأنا، ومحيلاً القارئ أيضاً إلى شخصيات ومواقع وأحداث واقعية، وخاصة إسحاق الحروب، صاحب القصة المعروفة والمشهورة في محافظته على التراث الفلسطيني في منطقة الخليل، وقد التزم الكاتب السرد بضمير "أنا" من دون أن يفصح عن اسمه، كما فعل أيضاً الروائي باسم خندقجي في رواية "نرجس العزلة" فلم يعلن هو الآخر عن اسم السارد الذي كان شخصية روائية، وتدور حولها أحداث الرواية.

وفي مقدمة الرواية يشير الروائي إبراهيم جوهر إلى شيء من واقعية الأحداث، فكتب "أرسل إليّ صديقي ابن (رام الله) الذي لم يشأ أن أذكر اسمه هذه الحلقات متسلسلة طيلة أيام شهر رمضان 1435 للهجرة - 29 حزيران - 27 تموز 2014م.

كان في كلّ ليلة يرسل حلقة أو اثنتين فأبادر من فوري لنشر ما يرديني على صفحتي في (الفيسبوك)... حتى اختلط الأمر على عدد من قرّائي المتابعين وأصدقائي فعاتبوني لأنني لم أشملهم بالإشارة واتهموني بأنني ابتعدت عن قراهم ومدنهم ومخيماتهم..." (ص 7).

ومع أنّ الكاتب يتبرأ من أنّه هو كاتب هذه الرواية وما هو إلا ناشر لحلقات صديقه "المتواري هناك في (رام الله)"، إلا أنّ ذلك لم يعد كونه حيلة كتابية ليس أكثر، لا تجدي نفعاً في دفع التهمة مهما أوضح للقراء قدر استطاعته، كما قال، فكيف سيتبرأ من التهمة وهو منشئ هذا النصّ؟

وأما رواية "مصائر - كونشرتو الهلوكست والنكبة" للروائي ربيعي المدهون، فيذكر فيها اسم المؤلف صراحة، ولكن ليس بوصفه كاتباً وسارداً معاً، وإنما ككاتب ينشر في صحيفة القدس العربي، تقرأ له الشخصية الرئيسية "وليد دهمان" مقالاً في أحد أعدادها "فتحت الصحيفة عشوائياً. قلبت صفحاتها. استوقفني في النصف الثاني من الصفحة الثقافية الثانية، مقال بعنوان "لا تصدقوهم.. لم ينسوني بعد أربعين عاماً"، فاجأني اسم كاتبه: ربيعي المدهون. "يا إلهي"، صحت لي حتى كدت أسمعني. لم أعد أستبعد أن يكون صاحب الصحيفة الذي يحققون معه، الآن، هو المدهون نفسه. ماذا لو كان هو فعلاً؟ هل أسأله عن مصيري في روايته "السيدة من تل أبيب" التي جعلني بطلاً لها، وكتبني رواية أخرى خلقت أنا أبطالها وصنعت أحداثها؟" (مصائر، ص 166-167)، جاء هذا المقطع على لسان "وليد دهمان" بوصفه بطلاً وسارداً يقصّ الأحداث بضمير "أنا"، جاعلاً فاصلاً فنياً بين الكاتب المدهون وبين شخصيته الرئيسية، وفي المقتبس السابق إشارة لرواية "مصائر" ذاتها "وكتبني رواية أخرى خلقت أنا أبطالها وصنعت أحداثها"، والرواية الأخرى "السيدة من تل أبيب". مع أنّ هناك دارسين أشاروا إلى العلاقة بين "وليد دهمان" وبين المدهون نفسه، فكلاهما ولد في المجدل، قرب مدينة عسقلان جنوب فلسطين، وهاجرت عائلتها بعد النكبة إلى مخيم للاجئين في خان يونس بقطاع غزة، ويقعان في لندن، ويملان الجنسية البريطانية (يُنظر: سيرة المدهون في موقع

الويكيبيديا الإلكترونية). ولعلّ هذا التّماهي بين الشّخصيّتين هو ما دفع النّاقِد وليد أبو بكر في دراسته للرّواية أن يصف المدهون بالنّرجسية، يقول أبو بكر: "لكن الأمر لا يتوقف عند التّخفي وراء وليد دهمان، بطل الرّواية، لأنّ ربعي المدهون نفسه سريعاً ما يظهر باسمه الصّريح في روايته في نوع من الاستعراض لا أظنّ أنّ تاريخ الرّواية عرفه حتّى الآن" (ظاهرة التّثاقف وآثارها المدمّرة على السّرد، ص 140).

لعلّ في هذه التّبيحة التي توصل إليها النّاقِد أبو بكر تحجّياً على المدهون، فليس دقيقاً أنّ هذا الذي حدث مع المدهون لم يعرفه تاريخ الرّواية حتّى الآن، فقد أشرت سابقاً إلى أنّ أحد شروط رواية التّخييل الدّاتيّ هو اعتمادها على مرجعيّات واقعية وإيراد أسماء حقيقيّة في المتن الرّوائيّ، بما فيها اسم الكاتب نفسه، وربّما غاب عن النّاقِد أبو بكر مصطلح التّخييل الدّاتيّ، أو أنّه غيّب عمداً، متبنياً أفكاراً مسبقة تحلّل ذهنيّة النّاقِد التي لم تر في الرّواية غير مثال للتّطبيع "ففي الرّواية، تنوّعت سبل الإقناع بإمكانية التّعاش، والدّعوة إلى التّطبيع، دون تسرّ على الإطلاق" (ظاهرة التّثاقف، ص 155)، فاستفزع مثل هذا من المدهون، مع أنّ إشارة النّاقِد أبو بكر للنّرجسية فيها وجه من الصّواب، فمن تحدّث عن روايات التّخييل الدّاتيّ كان هاجس النّرجسيّة حاضرًا في وعيه النّقديّ (مراجعة بحث أ. عبد الله شطاح المشار إليه أعلاه).

التّخييل الدّاتيّ في القصة القصيرة

لم يشر الدارسون فيما أطلعت عليه من مراجع وأبحاث إلى حضور التّخييل الدّاتيّ في القصة القصيرة، على الرّغم من اشتراكها معاً في التّقنيات والأسلوب مع بعض الاختلافات اللّازمة بين الفنّين، وأشير هنا إلى أنّه بالإمكان إخضاع القصة القصيرة إلى معايير التّخييل الدّاتيّ، فهما يعتمدان السّرد والسّارد والشّخصيّات والأحداث، وهذه هي كلّها مرجعيّات النّصّ في إحالاته الواقعيّة. وتسعفني في ذلك مجموعتان قصصيّتان، الأولى "كتاب الرّمّل" لخورخي لويس بوخيس، والأخرى "أوهام أوغست اللّطيفة" لمشهور البطران. تقوم مجموعة "كتاب الرّمّل" (ترجمة سعيد الغانمي، دار أزمنة، عمان، الإصدار الثّاني، 1999) على السّرد بضمير أنا، ولن أقف عند قصص المجموعة الاثني

عشر، مكتفياً بقصة "الآخر" لأنها، من وجهة نظري، تتمثل مفهوم التخيل الذاتي بشكل كبير جداً، فقد جاء السرد فيها، كما أسلفت، بضمير "أنا"، ويذكر فيها الكاتب اسمه في النص، بل إن السارد والآخر لهما الاسم نفسه، "قلت بلا تردد: "في هذه الحالة فإن اسمك خورخة لويس بورخيس، أنا أيضاً خورخة لويس بورخيس" (ص 14)، وتأسيساً على هذه الملاحظة التي جاءت في القصة الأولى من قصص المجموعة، ربّما يحقّ للدّارس اعتبار كلّ سارد في القصص الأخرى الذي سرد القصص بضمير أنا هو الكاتب بورخيس نفسه، وأشار المترجم إلى شيء من ذلك في مقدمته، حيث قال: "ولكنّ بورخيس يريد لقصصه أن تكون حقيقية، ولذلك فهو يدسّ في قصصه جميعاً وقائع من حياته الخاصّة، أو على الأقلّ وقائع تاريخيّة من حياة سواه" (ص 10).

أمّا الكاتب مشهور البطران في مجموعته "أوهام أوغست اللطيفة" (الاتّحاد العامّ للأدباء والكتّاب الفلسطينيين، ط 1، 2016)، فقد اتخذ السرد طريقتين مختلفتين؛ إذ اعتمد الأسلوب الرمزيّ الفنتازيّ في القسم الأوّل، ثمّ جنح في القسم الثاني إلى السرد الدّاتيّ، وهنا أشير إلى قصة "معنى السّلام... معنى الاحتلال"، حيث دارت الأحداث بين السارد والنّاشطة الأمريكيّة كيت شوجرمان التي عرّف بها الكاتب في الهامش (ص 117).

لقد وظّف الكاتب ضمير "أنا" في هذه القصة، ولكنّه امتنع عن ذكر اسمه صراحة مع مناسبة ذلك ومنطقيّته، يقول السارد: "قدّمت لها نفسي، مدّت يدها وصافحتني بامتنان واضح في عينيها الباسمتين، وقالت: تسرّني معرفتك. أنا كيت شوجرمان" (ص 121). إنّ هذا الأسلوب يذكّر بأسلوب الكاتب ياسين رفاعيّة حيث امتنع عن ذكر اسمه في رواية "من يتذكّر تاي" مع أنّ الموقف يستدعي ذلك أيضاً، كما أوضحت ذلك في القراءة الخاصّة بالرواية من هذا الفصل.

ومع أنّ الكاتب لم يذكر اسمه كما ذكرت آنفاً، مكتفياً بذكر اسم أمّه "الحاجة أمينة" (ص 125)، أكّد لي الكاتب ذلك خلال حوارٍ معه، إلّا أنّ السرد يحيل على وقائع حقيقية؛ فقد ذكر اسم بلدته "إذنا" معرّفاً بها في الهامش (ص 123)، عندما زارته كيت شوجرمان، ويذكر أيضاً اسم جبل في البلدة "القرنعة"، ويعرّف به في الهامش أيضاً بأنّه "أعلى جبل في بلدة إذنا" (ص 126). كما أنّ الكاتب يذكر قصيدة "السّلام" للشاعر اليونانيّ يانيس ريتسوس، ويعرّف به في هامش الصفحة

(128). عدا الأحداث الحقيقية التي يدور الحوار حولها أو يسرد عنها من الانتفاضة الثانية، والاحتلال وواقع بلدة "إذنا" وبنيتها التحتية من ماء وكهرباء واتصالات والمركز الصحي فيها.

الخاتمة

ومع كل ما يقال حول هذه التجارب الروائية والقصصية، التي تستقي مادتها من الواقع المعيش، إلا أن كتابها لا يستطيعون التخلص من الذات وتجاربها الخاصة، مهما اجتهدوا في تحويل وجهة نظر القارئ عن الربط بين الكاتب والسارد أو بين الكاتب والشخصيات وعلاقته الواقعية بهم، وأتهم ليسوا كائنات لغوية مجردة من مرجعياتها الواقعية، وربما أحاديث الكتاب الصحفية ومذكراتهم الشخصية ستعلن ما أخفوه يوماً أو حاولوا إخفاه، كما فعل إميل حبيبي حيث اعترف بذلك بعد مرور اثنتين وعشرين سنة من صدور روايته "المتشائل" التي نشرت في طبعتها الأولى في العام (1974)، وما أورته أنفا من آراء الروائيين عرباً وغربيين.

وفي النهاية أحيل القارئ إلى جهود بعض النقاد الذين تناولت أبحاثهم هذه القضية النقدية من أمثال محمد الداهي وكتابه "الحقيقة الملتبسة - قراءة في أشكال الكتابة عن الذات"، وصلاح صالح وكتابه "سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية"، أو في الترجمة أيضاً كترجمة حميد حميدي والجلالي الكدية لكتاب "التخييل والخيالي" للنقاد الألماني فولفغانغ إيزر، ولا شك في أن هناك عشرات المقالات والأبحاث المنشورة في الدوريات، وأصبحت تولي عنايتها هذا المصطلح وتجليه في الروايات العربية.

"التبس الأمر على اللقلق" أكبر من انقسام وأبعد من التباس

أكرم مسلمٌ روائيٌّ وكاتبٌ فلسطينيٌّ، ولد في قرية تلفيت قضاء نابلس في العام (1971)، حاصل على درجة الماجستير في الدراسات الدوليّة من جامعة بير زيت، يعمل محرّراً في صحيفة "الأيام"، وفي مركز "مدار"، ومجلة "سياسات" الفصلية، صدرت الرواية في العام (2013) عن الأهلية للنشر والتوزيع في الأردن، وتقع في (118) صفحة من القطع المتوسط، ترجمت الرواية إلى الفرنسية، وتمّ تحويلها إلى مسرحية بعنوان "رائحة حرب".

عليّ الاعتراف قبل الدخول إلى هذه القراءة أنّني كنت دائماً أخاف من اقتحام عالم أكرم مسلم الروائي، ولكن على صعيد شخصي انتصرت على هذه الرهبة من هذا العالم المجهول، عندما قرّرت قراءة الرواية، لأرتاد بتوجّس كبير هذا العالم، وإذ بي أرى قريتي وأناسها وحكايات جدّاتها وكبار السنّ فيها، وحكايات أخرى طازجة طريفة، حدثت بالأمس القريب، قرأت في رواية "التبس الأمر على اللقلق" حكايات أبي وجدّتي، رحمها الله، ولمست فيها عبارات السخرية التي تميّز ناسها، وأعادتني طفلاً أتعامل مع الرواية بسداجة مطلقة، لأستفسر من أبي عن أمّ تميم ومن تكون، وعن ذلك العسكريّ الفلسطينيّ الذي خدم في جيش الانتداب البريطانيّ، وعن ذلك الثائر الذي أرداه القناص الإنجليزيّ في سفح الوادي، واسم ذلك الوادي، وأين يقع، وعن ذلك الطالب الذي انتقل من منطقة الطالبات إلى منطقة الطلاب بسبب "زائدة لحمية أوشكت أن تسقط النظام" (عنوان الفصل "13"، ص 85)، وعن ذاك المعلم، معلّم الرياضة الذي أقنع الطالبات بارتداء الحجاب. كما استفسرتُ عن "التعميرة" وبيت جدّ "اللقلق" والبيت المهجور في "التعميرة"، لأكتشف أنّني بالفعل لم أكن ساذجاً.

إنّ الرواية تتحدّث عن وقائع حقيقيّة في قريتنا المشتركة (تلفيت قضاء نابلس) التي عاش فيها الطفل والفتى والشاب، ومن ثمّ الروائيّ أكرم الشطر المهمّ من حياته، هذه القرية التي لا تزال أعيش فيها، وأتلقّى حكاياتها يومياً، وإن داخل الأحداث والأشخاص بعض التعديل و"المونتاج" لتصلح

لفنّ الرواية، وصياغة حكاية متماسكة. أعادتني الرواية، بل كلّ روايات أكرم، مرّة أخرى إلى مفهوم "التخييل الذاتي"، وقد عزّز وجهة نظري عندما أخبرني الكاتب أنّ هناك مقطعاً "طرياً" في روايته "سيرة العقرب الذي يتصبّب عرفاً" يتحدّث فيه عن "سيدي / جدي" رحمه الله، وكذلك أعادني إلى روايته الأولى "هواجس الإسكندر"، إذ وثقت الرواية سيرة شخصية واقعية، تُدعى "أحمد اليمني"، أعرفه جيّداً، وكان يثير انتباهنا نحن الفتيان في تلك الفترة، وقضى حياته متنقلاً بين القرى الثلاث المجاورة (قريوت، وتلفيت، وجالود- من قرى جنوب مدينة نابلس) في الثمانينيات، ومطلع التسعينيات، وأثر عنه وحوله حكايات وأخبار حتّى غدت رواية. من هنا تكتسب روايات أكرم مسلم أهمية خاصة، لما تهتمّ به من عوالم القرية الفلسطينية، بدلاً من الاندماج في بيئة المدينة التي يعيش فيها منذ مدّة، ولكنّه لم يفارق قريته وحكاياتها، فانحاز للقرية وعوالمها، وستتضح معالم القرية في هذه الرواية بشكل لافت، ولعلّه أيضاً، وإلى الآن، لا يزال مسكوناً بطزاجة الشاعر وخياله الجامح نحو الطبيعة والتصوير اللغويّ، ممّا سأناقش جانباً منه عند الحديث عن لغة الرواية.

تقوم روايته "التبس الأمر على اللقلق" على أسلوب السرد بضمير الغائب (هو)، ويبدو سارداً علمياً، قادراً على معرفة حياة الشخصيات وما تفكّر فيه، ويسرد عنها أحلامها وأمنياتها، وتتداخل خلال السرد، كذلك، الحوارات الفيسبوكية والحوارات الخارجية والحوار الداخليّ، ولعلّ هذا الأسلوب من السرد، وتنوع تقنيّاته منح الرواية حيويّة ما، أخرجتها من دائرة الكلاسيكية أو الرتابة والنمطية، لا سيّما وأنّ الرواية تناقش موضوعاً يتعلّق بالسلوك الشّخصيّ وتشابكاته مع سلوك الشّخصيات الأخرى التي تشير إلى حوار الأجيال والعقليّات المختلفة، وعلى الرّغم من أنّ الفضاء الذي تدور فيه الرواية هو فضاء الرّيف الفلسطينيّ، وله ملامح واضحة من قرية الكاتب في مواقع متعدّدة من الرواية كما أسلفت آنفاً، إلّا أنّها نجحت في البعد عن الوقوع في محدودية البيئة الجغرافية المحصورة في تلك القرية، لترى بيئات متعدّدة، وإن ظلت غائمة وملتبسة، عكس المكان الرّئيس في الرواية، إذ أفاض السرد في رسم معالمه الجغرافية وناسه وتفصيل حكاياتهم.

تناقش الرواية وضعاً نفسياً معقّداً لدى "اللقلق"؛ هذا الشّخص الذي فتح شهية الالتباس والانقسام على حدودها كلّها، ما بين الحلم والواقع، والماضي والمستقبل، وبين الثّورة والاحتلال،

وبين البرّ والماء، وبين الحدّ على الورق، وبين الأنا والأنا المضادّة، لتعبّر عن أزمة يعيشها الواقع بحدوده الثقافيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة والدينيّة، فهل ستسقط كلّ تلك الحدود الفاصلة للانقسامات ليتّضح جواب الالتباس وسؤاله الكبير الذي بدأ به أكرم مسلم روايته، وجعله محوراً فنياً وفكرياً طافحاً بالألم والواقعيّة السوداء المغمّسة بعرق التّشاؤم؟

تثير الرواية التباسات كثيرة، تحمل الدّارس على الوقوف مليّاً عند العنوان، وتمدّده في البنية النصّيّة للرواية؛ ثمّة معنى لغويّ مستكنّ، ولكنه مستباح حدّ الوجود في كثير من المواقع في الرواية. جاء في معجم "لسان العرب" في معنى التّبس: "من الملبّسة وهي المخلّطة. واللبّس واللبّس: اختلاط الأمر. لبّس عليه الأمر يلبّسه لبساً فالتّبس إذا خلطه عليه حتّى لا يعرف جهته. يكون قد التّبس بي أيّ خلطت في عقلي، من قولك في رأيه لبّس أيّ اختلاط، ويقال للمجنون: مخلّط. والتّبس عليه الأمر أيّ اختلط واشتبه. والتّبس: كالتّدليس، والتّخليط، شدّد للمبالغة، واللبّس: الخلط. يقال: لبّست الأمر، بالفتح، ألبّسه إذا خلطت بعضه ببعض".

إنّ هذا المعنى المعجميّ يصبح علامة على سلوك ملتبس للقلق ولغيره من الشّخصيات الأخرى، تلك التي تعيش أوضاعاً ملتبسة، مختلط بعضها في بعض، لقد التّبس الأمر على "القلق" خلال محاوراته لجدّه الذي كان عسكرياً في جيش الانتداب البريطانيّ، فكيف يكون فلسطينيّ وعربيّ جنديّاً في جيش محتلّ؟ وثمة وضع سياسيّ ملتبس، وآخر اجتماعيّ ملتبس على نحو مثير، وعلاقات فرديّة تثير الحيرة والشكّ والالتباس. كلّ شيء تحوّل إلى لغز، ليس له من إجابة، "مثل جرس معلق في البرية" (ص 35)، هكذا تصبح الأمور العاديّة وغير العاديّة محلّ توهّم كبير وخطّ، فكلّ أمر "سيلتبس على النّاس العاديين، لذا من البديهيّ أن يلتبس على "القلق" (ص 53).

تشكّل اللغة محوراً أساسياً في الرواية، والتباسها بين اللغة الشعريّة واللغة السردية، وملتبسة، كذلك، في جدّيتها وسخريّتها، واللغة ملتبسة بين الإجابة والسؤال، فتنحاز للشكّ، فتكثر الأسئلة التي هي علامة أولى من علامات التباس الشّخصيات، ف"الأسئلة كثيرة في الحياة لا يمكن الإجابة عنها، ومنها ما لا يحتمل الإجابة، أو أنّه من الأفضل الحفاظ عليها كأسئلة" (ص 10). هذا التأسيس في بداية الرواية لوضع الالتباس سيستمرّ حتّى نهاية الرواية، ليحافظ المتن الحكائيّ على صلابته

المشحونة بالغموض والألغاز، وتمترسه خلف أقنعة متنوّعة للالتباس الذي يقي من الوقوع في مواجهة اليقين الجراح المؤلم. تبدأ اللّغة لعبتها في صنع اشتباك الالتباس بدءًا من لقب الشّخصيّة الرّئيسة، فقد أصبح معروفًا بـ"اللّلق"، فـ"اللّلق" ليس اسم الحفيد على أيّ حال، إنّما هو لقب، بدأ عابرًا، وبدأ بعدها يتأصّل في داخله، ويكبر في صمت" (ص 10). إنّها بكلّ تأكيد حالة التباس يشعر بها "اللّلق"، فالمسألة لا تقف عند حدود اللّقب أو اللّغة.

هذه الحالة من الالتباس تنتقل مع "اللّلق"؛ ليلاحظ أنّ كلّ شيء من حوله ملتبس، بدت أولى حالات الالتباس في فهم الطّفل / "اللّلق" الكلام الذي يسمعه على ظاهره؛ فقد فهم أنّ "تميم يأكل ورق الشّجر، ويختار في الأمر، ويخطر في باله أنّ سبب ضخامة ابن جارتهم، وجاره في المقعد الدّراسي، يرجع لهذا النّوع من الطّعام" (ص 14)، وعلى نحو مشابه تمامًا يفهم عبارة أمّ تميم "أنا شاة ريحة حرب" (ص 15).

هذا الطّفل الموصوف في الرّواية أنّه ذكيّ إلّا أنّ الأمور تختلط عليه كذلك، إنّ وعيه الطّفوليّ لم يكبر بعد؛ ليرى الأمور واضحة، بل ربّما هي في حقيقتها غير واضحة، لا للأطفال، ولا للكبار الرّاشدين، فيها هو عندما يزور عمّه السّجين يعاني من الالتباس نفسه "التبس عليه الأمر، لقد تخيل أنّ عمّه في الخارج، وأنّهم أدخلوه هو إلى السّجن" (ص 17).

تتخلّل الالتباسات حياة الطّفل كلّها، فيها هو يلتبس عليه الأمر مرّة أخرى عندما يرى جدّته تقصّ من أحد أثواب جدّه "قطعة وضعتها في شقوق جدار البيت المواجه لمشرق الشّمس، كان ذلك طقسًا سحريًا غريبًا لم يره "اللّلق" قبلها ولا رآه بعدها" (ص 33). إذن، ثمّة ما يدعو إلى الالتباس حقًا، لماذا هذه المرّة وحدها من دون غيرها تقوم جدّته بهذا الفعل؟

ثمّة أمور أخرى تعمّق حالة الالتباس التي يعيشها "اللّلق"، فكيف لامرأة أن تهين شهرًا من شهور السنّة ويقتصّ منها هذا الشّهر فيعاقبها بالغرق؟ فـ"يعود الشّهر عبر تفاهم مع شهر آخر ليصفّي حسابه بقسوة مع عجوز دسّت عصاها في قفاه"، وصولًا إلى حالة من الالتباس الوجودي، حيث إنّ "هناك خرافات تستدعي الماضي وتخربط الأزمنة" (ص 36). ويشير السرد هنا إلى بعض المعتقدات الشّعبيّة التي كانت ترددها النّساء عندما يوشك شباط على الانتهاء ويلتقي مع آذار فيما

يعرف في فلسطين بـ"المستقرضات" وهي سبعة أيام تكون في العادة غزيرة المطر، وقد صاغتها الأغنية الشعبيّة على هذا النحو: (شباط يخاطب آذار)

"أذار أذار يا ابن عمّي

ثلاثة منك وأربعة منّي

لنخلي دولا ب العجوز في الواد يغني."

تستمرّ هذه الحالة معه، لتقفز الحكاية إلى العام (2011)، حيث يصبح "القلق" في الأربعين، في هذا العمر يعيش التباسات أخرى، ولكنها امتداد لطبيعة شخصيته المتبسة، "المهندسة" ذات وضع ملتبس، تتزوج من زميلها "المهندس"، بعد أن رقصت مع "القلق" ليلة رأس السنة رقصة التبس (اختلط) فيها كل شيء واقترب. كانت في الجامعة ناشطة طلابية، وتظهر بمظهر مغرٍ، تغدو بعد الزواج منقبة، ثمّة وضع ملتبس، وتنقل الرواية هذا الالتباس الذي ظلّ معلقاً من دون إجابات، فما الذي حدا بتلك "المتحررة" السياسيّة لتلبس النقاب؟ وقد كانت "تقسم نظارة سوداء حقل صدرها إلى نهدين نافرين" (ص 47)، إنه أمر يدعو إلى الالتباس فعلاً. زواجه كذلك كان نتيجة وضع ملتبس يعبر عنه بقوله: "لا يعرف" "القلق" كيف تدرجت جملتان، إلى تعارف استغرق أسبوعاً، انتهى بقرار زواج" (ص 69). ليس هذا وحسب، وإنما يعيش أوضاعاً مؤلمة، لأنه يعيش وضعاً سياسياً وجغرافياً ملتبساً، فزوجته في الأردن، وهو في الصّفّة الأخرى، ممنوع من السفر، ولا يستطيع إحصارها بلمّ الشمل، يصبح أمر اللقاء متعذراً بحكم قانون الاحتلال، يصلان إلى النتيجة المحتومة بالطلاق، ولن يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل إنه لا يتزوج، وهي تتزوج غيره، وكذلك ابنته التي كانت ثمرة هذا الزواج الملتبس تعيش وضعاً ملتبساً، بعيدة عن أبيها لتربي مع "أب آخر بديل".

وعلى الرغم من التباس الحالة السياسيّة العربيّة، وخاصة فيما عرف بـ"الرّبيع العربي"، إلا أنّ الرواية لا تتناول المسألة إلا بوضع "الحكي" في سياق زمنيّ يشير إلى تلك الأحداث، ولكن لا يتمّ التطرّق إليها، لا بوصفها وضعاً ملتبساً أو غير ملتبس، مكتفياً بالإشارة لها، وكأنّ الكاتب أكرم مسلم، وقد كان ذاك الرّبيع (المصفر) في بدايته، كان يأمل منه بعض وضوح، يزيل التباس الرّوى، أو كأنّ الأمر التبس عليه، كما التبس على العاديين والمثقفين والناس أجمعين.

ومن الشخصيات اللافتة للنظر في الرواية، وتقف على طرفي نقيض مع "القلق" وبقية الشخصيات "عوج بن عناق"، على الرغم من أن "القلق" شخصه في أول لقاء به "كحالة التباس تمشي على قدمين" (ص 74)، هذه الشخصية كما جاء في الرواية كشفت عن "فلسفة بسيطة، لكنها مؤثرة، كأنها حمتها من التباسات كثيرة" (ص 76)، وخاصة تلك الالتباسات ذات الطابع السياسي. وتعود هذه الشخصية لتظهر في نهاية الرواية حامية "القلق" من التباس آخر اجتماعي في علاقته بابتنته، إذ يقوم "عوج بن عناق" بإيصال ابنة "القلق" إلى حدّ الالتباس الجغرافي (الجسر) في محاولة للتخلص من التباس عدم اللقاء الناتج عن قانون الاحتمال، تقول ابنة "القلق" "سأذهب إلى هناك من فترة لأخرى، إلى الجسر، لن أقول لابن عناق شيئاً ولن آتي مع غيره" (ص 118).

وهذا المشهد تجد بعض التباسات "القلق" شيئاً من الوضوح في مقابل عالم سيظل ملتبساً التباساً موجعاً، لتنتهي الرواية بهذه الجملة المفتوحة على التحدي، تحدي الالتباس أولاً "سأحضر لأرغمهم على شيء على الأقل، حتى وإن كان رفض عبوري".

إنّ ذلك الالتباس المشار إليه أعلاه يتعاقد مع مسألة سارت معه وسائرته جنباً إلى جنب، إنّه التباس الأمكنة وانقسامها إلى نصفين، متساويين أحياناً، وأحياناً يغيب هذا التساوي، حتى في شخصية "القلق" ثمة انقسام موحى به، فليس الالتباس إلّا نوعاً من انقسام في الوعي بمعنى من المعاني، ليقف الشخص الملتبس على حدّ فاصل بين المعرفة والجهل، أو بين الشك واليقين.

لقد شكّلت الأمكنة والفواصل بينها حدوداً للعبور، فقد "اعتاد القلق على الإحساس بالخصى كواحد من ألغاز المداخل، فالمداخل ملغزة، تحذر الجدة من النوم على العتبة، العتبة حدّ بين زمنين، الزمن الخاص والزمن العام، والحدود أزمنة، والأزمنة حدود" (ص 110). هكذا تصبح "تعميرة" جدّ "القلق" المقسومة إلى قسمين، وهكذا أيضاً يرى قاعة السجن المفصولة إلى قسمين متساويين، ويصبح بيت جدّه المقسوم بستارة كحلية حدّاً بين شخصين (القلق وجدته) وزمنين وإشارتين والتباساً مطلقاً، وأيضاً ينتقل هذا الانقسام إلى صدر "المهندسة"، وتصل به حالة الالتباس إلى استحضار كلّ الحدود مرّة واحدة. "بدأ يتذكّر كلّ الفواصل التي جمعها في حياته، وصار يخربطها: "سوف يضع الشبك بين النهدين التوأمين، ويضع النظارة مكان الوادي الذي يقسم الحقل، سيضع

الستارة في صالة السجن بدل الشبك، وشبك السجن بدل ستارة البيت، وسيضع الخمار بدل نهر الأردن، ونهر الأردن بدل النظارة، والوادي بدل الستارة، وزجاج الجسر بدل طوب الباب، وطوب الباب بدل الستارة، سيضع الخط الأخضر مكان الزنار الأحمر، والزنار الأحمر مكان الخمار الأسمر، والستارة الكحليّة مكان جدار الفصل، وزجاج الجسر مكان الستارة" (ص 81). بهذه الهلوسة بجملمها القصيرة المتابعة يعبر عن التباس الأمكنة وحدودها وسيطرتها على تفكيره.

إنّ المتأمل في الاقتباس السابق يلاحظ أنّ "القلق" الذي يعاني هو نفسه من انقسام لغويّ ملتبس، يقسم لقبه/ اسمه إلى قسمين متساويين (لُق لُق)، لم يعد هذا الالتباس لغويّاً فقط كما سبق وذكر، بل هو التباس يطال المكان أيضاً، فثمة حدّ فاصل في كلّ مكان، يلاحظه ويحفر فيه عميقاً، ويجذّر حالته الملتبسة المختلطة، وتدفعه دائماً إلى التفكير "في حدود تحميه وأخرى تستبيحه، وفي التباسات توقفه حارساً على حدود تحول بينه وبينه" (ص 117).

لعلّ هذا الهوس بمشكّلي الانقسام والتباس الأمكنة يعيد إلى الذهن قضية الانقسام السياسيّ في الساحة الفلسطينيّة الذي حدث في العام (2007)، وشكّل حالة من الالتباس السياسيّ الداخليّ والخارجيّ والبين شخصيّ والاجتماعيّ، لعدّة اعتبارات اجتماعيّة وثقافيّة ودينيّة، فالشعب الفلسطينيّ متصالح مع فصائله السياسيّة وتياراته الفكرية الدينيّة والإلحادية سواء بسواء منذ تشكّل القضية الفلسطينيّة، بعيداً عن الالتباس الطائفيّ والديني، فما الذي حدث ليحدث هذا الانقسام الجغرافيّ والانقسام بين الضفة الغربيّة وقطاع غزة؟ والآفت للنظر أنّ الرواية لا تدخل إلى هذا الانقسام الملتبس ولم تناقشه، فاكتفت بعرض صور أخرى من الالتباس، وكأنّ الكاتب يريد أن يقول: ألا يكفي ما نحن فيه من التباس وانقسام منذ الانتداب البريطانيّ؟ إنّها طريقته غير المباشرة في الاحتجاج على وضع ملتبس، فأيّ الفريقين كان على ضلال؟ وأيهما لم يكن في وضع غير ملتبس جرّاء هذا الانقسام؟ لقد اختلطت الأمور بعضها ببعض، وأصيب الجميع بهوس الالتباس، وانعدام فهم حالة الانقسام الذي كان لها عميق الأثر في شخصيّة الإنسان الفلسطينيّ.

لم تقف حدود الالتباس عند "القلق" والأشخاص الذين شكّلوا عالمه أو الفضاءات والأمكنة التي له فيها علاقة ما، بل يمتدّ هذا الالتباس إلى عالم الحيوانات، هذا الالتباس الحاصل في عدم

الفهم لسوء علاقة الإنسان بالحمير، "ربما يثير الحمار شفقة الإنسان، لكن ليس الودّ ولا الثقة، والأهمّ ليس الاحترام" ف"هناك جسر مهدم بين الكائنين" (ص 89). بمقابل هذه العلاقة التي لا يسودها "الاحترام" بين الحمار والإنسان، ثمة علاقة أجمل، ولكنها أيضًا غير مبرّرة، إذن فإنّها ملتبسة كذلك، تتمثّل في علاقة الإنسان بالحصان، ف"بين الحصان والإنسان شيء عاطفيّ، يشبه التقدير المتبادل، والثقة، والإنسان يتفهّم استعلاء الحصان، وكأنّه يعامله بنديّة"، إنّها بالفعل علاقة ملتبسة، فكيف يرى الإنسان الحصان بهذه النظرة، ولا يرى الحمار كذلك، على الرّغم من أنّ أغلب بيوت الفلاحين في قرية "اللقلق" (قديماً) لا تخلو من حمار واحد على الأقلّ، وأنّ الحصان علامة ثراء وزهو لدى المترفين والإقطاعيين في فلسطين؟ سؤال ربّما ليس له إجابة شافية.

وأعود ثانية إلى الحديث عن اللّغة، ولكنّ من زاوية أخرى مهمّة، لها ارتباطها الواضح بمعنى الالتباس بمؤداه الشعريّ، حيث الغموض أو الانفتاح الدلاليّ والجنوح إلى رسم الصّورة الفنيّة أو ما يتعلّق بالسخرية المرّة أو الفكاهة الظريفة، الدافعة إلى الضّحك أحياناً، كلّ تلك الظواهر اللّغوية تشي بأنّ كاتب الرواية ذو اتّصال بفنّ الشعر، وليس اتّصلاً فقط، بل تفشي سرّاً، قد لا يعرفه كثير من القراء أنّ الكاتب والروائيّ أكرم مسلّم هو شاعر أصلاً قبل اقتحامه المساحة السردية بفنّ الرواية، هنا يمكن أن يتحدّث المرء عن التباس من نوع آخر، إنّ التباس الروائيّ بالشاعر، وكأنّ هذا الفنّ السردّي "الجرّي" وسيلة لتورية الشاعر، وإذا به يكشف عن شاعريّة مُعَيّبة، كأنّ الروائيّ الشّاعر يخاف أو يحذر من التباسات لغويّة خاصّة به، فجاء السرد ملتبساً بين الشعر والسرد. ويعبر الكاتب نفسه عن هذه الرّؤية السردية المعجونة بالشعر بقوله: "ليس الشعر مجرد قافية وبحر، إنّ طريقة في تلقي العالم: النّظر للأشياء بعين القلب، والثقة بالنّفس إلى حدّ يكفي لتثق بقدرة الأشياء على أن تقول نفسها من خلالنا، بعيداً عن هيمنة ما قيل فيها". إنّ وعي فنيّ واضح قد يزيل حدّ الالتباس أو يجعله أكثر تعقيداً، ف"يخرّب" هو الآخر كتابياً الحدود الفاصلة بين الشعر والسرد، وبين القصيدة والرواية، كما هو حال "الخربطة" بين الأماكن، وقد أشرتُ إليها أعلاه بمقطع مقتبس من الرواية.

تبدو ظلال الشعر منذ العنوان "التبس الأمر على اللقلق"، فعلى الرّغم من سردية الواضحة إلّا أنّه ملتبس بالشعر من ناحيتين؛ الأولى أنّه موزون، فقد جاء العنوان على بحر الرّجز (مُسْتَعْلَنُ،

مُسْتَعْلَنٌ، مُسْتَفٌّ)، والثانية أنه يعتمد العنوان على الإيحاء والرمزية، وخاصة في لفظ "اللقلق" الذي يقف عليه القارئ عند التلّفظ به، ما يمنح العنوان صدى إيقاعياً مكرّراً ناشئاً عن التقطيع/ الانقسام اللغويّ الواضح في اللفظ، المشار إليه أعلاه. إذن، لقد حقّق العنوان شعريّته بعناصر متعدّدة (الوزن، والإيقاع، والإيحاء)، وحقّق سرديّته في جعله عنواناً لنصّ سرديّ، فكان عنواناً ملتبساً، وامتدّ هذا الالتباس في بنية الرواية، كما سأبيّن فيما يأتي.

لقد استغرق الزمن الروائيّ في الرواية لأكثر من ثلاثين سنة، منذ كان "اللقلق" طفلاً، يرافق جدّه في الذهاب إلى "التعميرة" وحتىّ العام (2011)، وقد اعتمدت اللّغة على التّكثيف والتّصوير والتقاط المشاهد الحيّة، وهذا التّكثيف والصّورة المشهديّة والجمل القصيرة الموحية كلّها من سمات الشعر، وسأختار لذلك هذه الصّورة التي رسمتها الرواية لمشهد من مشاهد الطّبيعة في القرية: "يهدر الوادي على نحو مهيب، فيما تنساب نحوه جداول بالغة الصّفاء من على سلاسل حجريّة لامعة، متدرّجة من ذروات الجبال لتصبّ فيه، ترسم لوحة مائيّة مذهلة" (ص 33-34)، عدا العبارات التي تحمل نفس الشّاعر، وتخلّلت المتن الروائيّ تشير بشكل واضح إلى انتهاء اللّغة، أو جانب كبير منها، إلى عالم الشعر، وتتصل به اتّصالاً وثيقاً.

وهكذا، يبني الكاتب أكرم مسلّم روايته هذه موظّفاً تقنيات كثيرة، معبرة عن معنى الالتباس الواقعيّ، والفنيّ اللغويّ الذي جسّدته الرواية في مشاهدتها المتتابعة منذ الجملة الأولى فيها وحتىّ آخر خيط أفضت به البنية السردية المفتوحة على اللّايقين، ويبقى السّؤال قائماً: أيها أشدّ بؤساً والتباساً ذلك الأمر الذي التبس على "اللقلق" أم الحياة نفسها بما فيها من أحداث تستعصي على الفهم، وتجعل الحليم حيران؟

الاستشفاء بالكتابة وممارسة الحرّية باللّغة

صدرت رواية "توليب" للكاتبة الفلسطينية خلود نزال عن دار الفاروق للطباعة والنشر في العام (2018)، وهي العمل الثاني للكاتبة، وكانت الرواية قد فازت بالمرتبة الثانية في الجائزة التي نظمتها الدار تحت عنوان "جائزة عزّت الغزاوي للرواية" احتفاء بالروائيّ الراحل عزّت الغزاوي. تقع الرواية في (241) صفحة من القطع المتوسط، مقسّمة إلى (32) فصلاً، يتصدّر كلّ فصل منها مقطع نثريّ، يشكّل حكمة عامّة مستلّة من مجمل الفصل الذي يسرد أدناه.

في هذه الرواية، لا شيء يشغل الكاتبة غير الحرّية والكتابة، وكأنّ الرواية توزّعت على جزأين، الأوّل يحمل موتيف الكتابة، والآخر يحمل موتيف الحرّية، ليأتي العمل الروائيّ بشكل عامّ جامعاً في وحدته الكليّة بين الموتيفين، بوصفه عملاً كتابياً، كأنّ الحرّية لا تتحقق إلاّ بالكتابة، فأنت عندما تكتب، تكتب لشعورك بالحرّية، أو للتسامي على واقع يقيدك، فتحرّر منه بالكتابة، ومن منطلق الكتابة ذاتها، رأّت فرجينيا وولف أنّ حرّية النساء تتجلّى في مقدرتهنّ أوّلاً على الكتابة، وقد عبّرت عن ذلك بموقفها الشهير أن يكون لها غرفة تخصّها وحدها ودخل ثابت: "إذا أرادت امرأة الكتابة فعليها أن تمتلك غرفة تخصّها وحدها وبعض المال" (غرفة تخصّ المرء وحده، ترجمة: سميرة رمضان، ص 24)، بالإضافة إلى تحرّر عقل المرأة من رواسب التسلّط الذكوري، ومن كل ما يعوقها عن الانطلاق، فكل كتابة عظيمة كما ترى وولف يجب أن تتسم بـ"حرّية في الفكر، وثقة في النفس، وانطلاقاً في الشخصية، وفي حضرة ذلك العقل الحرّ المثقّف تثقيفاً عالياً، ثرياً، لم يبطه أحد أو يمنعه أحد عن مسعاه." (وولف، ص 184).

مما يلاحظ على أعمال الكاتبات، ومنها رواية "توليب"، تركيزها على موضوع القراءة والكتابة كثيراً، فالكتابة بحدّ ذاتها شفاء من الفراغ والوحدة والألم معاً، وهي أيضاً فعل تغيير، تحاطب الشخصية الرئيسيّة "ندى عبد الله" القلم: "يا أيّها الصديق الذي لم يلمني أبداً، ولم يخذلني، بك استغنيت عن العالم، وبك سأحاول تغيير عالمي من جديد" (ص 92).

لقد فتح الفنّ الروائيّ مجالاً للكّتاب، ولاسيّما الكاتبات، ليتطهّروا من أوجاعهم بالكتابة. ثمّة أطباء نفسيّون انتهجوا "العلاج بالرواية"، قبل شيوع كتابتها بهذا الكّم الهائل، فوصفوا لمرضاهم روايات محدّدة، إذا ما قرؤوها شفوا من أوجاعهم وتحسّنت حالتهم، "وقد أوصى إريك فروم، الفيلسوف وعالم النّفس الألماني، بقراءة روايات بلزاك، وديستوفسكي، وكافك لفهم سلوك الإنسان بما لا يوجد في الكتب النّفسية. وبعد الحرب العالميّة الثانية، وبتأثير مدرسة فرويد للتّحليل النّفسية استخدمت الرواية لمعالجة الاضطرابات النّفسية لدى الجنود العائدين من ساحات القتال. كما غدت المستشفيات البريطانيّة تعتمد الرواية لعلاج الذاكرة لدى كبار السنّ، وأغلب اضطرابات الشّخصية، ومشاكل السّجناء، والمراهقين، كما حدث لروايات جين أوستن." (التّدواي بالرواية، محمّد عبد الله القواسمة، جريدة الدّستور الأردنيّة، الجمعة 9/3/2018). فالأدب عموماً كما يقول ماريو فارغاس يوسا: "هو أفضل ما تمّ اختراعه من أجل الوقاية من التّعاسة." (رسائل إلى روائيّ شابّ، ماريو فارغاس يوسا، ترجمة: صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط3، 2013، ص17)، ويبيّن يوسا نفسه كيف كانت قراءته للروايات هي الطّريقة المثلى للتّغلب على مخاوفه من الطّيران. (يُنظر: حياة الكتابة، مقال: كيف تغلّبت على خوفي من الطّيران، ترجمة: عبد الله الزّماي، دار مسيكلياني، ط1، 2018، ص96-98). وينقل النّاقّد تزيطان طودوروف عن السّيرة الذاتيّة لـ(ستيوارت مل)، وكيف كانت قراءته بالصدفة ديوان شعر لورودسورث عاملاً حاسماً في تخلصه من الانهيار العصبيّ الخطير الذي كان يعاني منه، فقد لعب "دورًا فريدًا في شفائه". (الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي، ص43). يبدو ذلك منطقيًا جدًّا، فقد وُرد في القرآن الكريم {أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ} (الرّعد، آية 28)، والقرآن الكريم هو الذّكر نفسه، وفي قراءة المؤمن له شفاء من كثير من آلام النّفس. أتذكّر أنّ امرأة غير مسلمة كانت تحبّ الاستماع للقرآن الكريم، وهي في حالة إعياء شديد فتشعر بالراحة، وتخفّ أوجاعها. الشّيء نفسه يقال عن القراءة بشكل عامّ؛ قراءة الشّعْر مثلاً، أو سماع الموسيقى والتّدواي بها، كما جسّد ذلك فيلم (Dany The Dog)، وحضور المسرحيّات وتأمّل اللّوحات الفنّيّة والمناظر الطّبيعيّة، وتلك قراءة بصريّة بلا شكّ، كما فعلت "ندى"، فقد قرأت كثيرًا من رموز الحضارة والطّبيعة أثناء سفرها إلى تركيا (الرواية، ص45-48).

هذه الفكرة، فكرة عميقة، مع أنّها فكرة مطروقة، وتحديث عنها كتاب كثيرون، وهذا ليس مأخذاً على الرواية أو الأعمال الأدبية عموماً، ويؤكد الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد في حوار تلفزيوني معه أنّ المواضيع محدّدة؛ قد لا تزيد عن الثلاثين موضوعاً، وكتب الكتاب فيها جميعها، ولكنّ المعول عليه هو الطريقة والأسلوب (برنامج "وصفوا لي الصبر، حلقة الجمعة، 6 أبريل 2018).

لعلّي استرسلت كثيراً في الحديث حول أهميّة القراءة، ونسيت الكتابة، ولكنّ ألم تكن الكتابة أيضاً فعل قراءة عملياً؟ بل إنّ فعل قراءة مضاعف، لذلك عندما تكتب، فأنت تقرأ أيضاً، إذن أنت تحاول علاج نفسك بالقراءة أولاً وليس بالكتابة. كم هي خادعة الكتابة، أيعقل أن تكون خادعة إلى هذا الحدّ؟

في رواية "توليب" كثير من مظاهر القراءة والكتابة، كانت "ندى عبد الله" تقرأ كل شيء، ثم تجسّده على الورق فكرة من لغة تُقرأ، ومن مجموع قراءات "ندى" وكتابتها تشكّلت هذه الرواية. ومن ناحية أخرى، ألم تكن الرواية في عقل كاتبها فكرة مقروءة في النفس؟ نعم إنّ كلّ عمل قبل أن يُكتب، هو مكتوب في العقل والنفس والقلب، وكأنّك وأنت تكتب تفتح مصادر دك الداخليّة وتكشفها للقراء. هذا ما حدث في "توليب"، دخلت الرواية إلى منطقة في الذات فكشفت عن تلك الأفكار المكتوبة في الخاطر، وأعدت كتابتها بحريّة بالغة.

تحفل الرواية بمقاطع كثيرة، جاءت على شكل مقطوعات نثرية تحاكي ما في النفس من بوح شفيف، ولولا الحيل الروائية والسردية لشكّلت خواطر أدبية كاملة التكوين. إنّ هذا الحضور لهذه المقطوعات متنسق مع فكرة الاستشفاء بالكتابة التي أسلفت الحديث عنها، ومنسجمة كذلك مع الموتيف الثنائي، وهو الحرّيّة، ومتّفة أيضاً مع اختيار الرواية لحمل هذه الرسالة من الحرّيّة، فالفنّ الروائيّ ذو قدرة على تجسيد أهم قضايا العصر إلحاحاً، ولعلّ الرواية هي الفنّ الأنسب لمثل هذه المهمّة، لما تقوم عليه من لغة العقل والمنطق والحوار أكثر من الشعر الذي يجنح للخيال والمجرّدات الذهنيّة، والاقتصاد اللغويّ، مع أنّ الاستغراق في اللّغة الإنشائيّة ذو عواقب غير محمودة فنيّاً، لما فيه من اعتداء على السرد والوصف، والانجرار وراء لغة الذات، أو كما يقول الناقد العراقيّ عبد الله إبراهيم: "يجول دون سلاسة الأحداث، ورشاقة الشخصيات، إنّها يعوق حركتها، ويطمرها تحت

وابل من الهوس اللفظي الذي لا ينفع، إنما يضرّ بكلّ عناصر البناء الفنيّ للرواية." (جريدة الرياض السّعودية، السّبت، 25/1/2014). لكن، وفقاً للحالة التّفسيريّة للشخصيّة الرّئيسيّة في الرواية، ربّما كان هناك بعض العذر؛ كونها رواية "علاج" بالكتابة من أزمة اجتماعيّة نفسيّة كانت طويلة الأمد.

تعي الكاتبة على نحو واضح أهميّة الحديث عن مشكلة الحرّيّة، فقد جاء على لسان ندى: "أنا امرأة أعشق الحرّيّة، ولا أطيق الحدود ولا القيود" (ص 161)، على الرغم من أن القشرة الخارجيّة للحرّيّة في رواية "توليب" كانت عاديّة، وأشبعت بحثاً ورواية وقصّة، إلّا أنّها علامة لفكرة الحرّيّة بمفهومها المطلق، وهي أحد المنطلقات الأساسيّة في فكر الحركة النسويّة، وقد تجسّد هذا في الرواية بالسّفر، فالسّفر، كما هو في الواقع وفي الدّلالة الرّمزيّة، فعل حرّيّة؛ تذهب إلى مكان آخر، تتحرّر من مكانك الذي كنت فيه، تنطلق إلى فضاء جديد، لا شيء يزعجك، ولا شيء معك سواك، هكذا تعبّر الرواية عن سفر "ندى" وإحساسها بأهمّيّته: "فيما تسافر روحها في البعيد المتوهّج بفرح قادم غير مصدّقة أنّ السّجن والسّجان قد صارا من الماضي، ولن يعكّر أيامها القادمة شيء" (ص 36).

وهذا ما حدث لبطلّة الرواية، ذهبت إلى تركيا للاستمتاع والاستشفاء أيضاً، والاستمتاع بالوقت والجمال هو من أهمّ تجلّيات فعل الحرّيّة، فقد خرجت "ندى" من سجن ذاتها قبل أن تخرج من القيد الاجتماعيّ الذي كان يكبلها، ولولا إيمانها بمطلق الحرّيّة لم تنتصر. ورواية "توليب" تعيد إلى الأذهان مذكّرات الكاتبة الأمريكيّة إليزابيث جيلبرت "طعام، صلاة، حبّ" التي كتبتها بعد تجربة زواج انتهى بالطلاق، فسافرت لتتطهّر من ذلك الوجود، أليس ذلك عينه ما حدث مع "ندى"؟ كانت إليزابيث تريد أن تتحرّر من تجربتها ومأساتها العاطفيّة، وكذلك فعلت "ندى".

ويتّصل بمسألة الحرّيّة والرّغبة في التّجدّد ما جاء في الرواية من مشهد اغتسال "ندى عبد الله"، كأول عمل نحو حياة جديدة، وهي في الفندق أثناء رحلتها إلى تركيا، إذ يحمل المشهد دلالة مهمّة من ناحيتين؛ الأولى أنّه مشهد رمزيّ محمّل بإشارات بالغة، والثانية أنّه لا اغتسال من ناحية منطقيّة بغير الماء الجاري، وهنا يتّخذ الماء رمزيّته الخاصّة أيضاً.

لعلّ أحد استعمالات الماء هو الاغتسال، وبه يتمّ التّطهّر من رجس ماديّ ومعنويّ، عدا أنّه أوّل مراتب الحياة؛ فالإنسان أوّله نطفة/ ماء، ويسبح في الماء في بطن أمه تسعة أشهر، ويغتسل بالماء أوّل

أن يينغ إلى الحياة، ويخرج منها كما دخل إليها بالاعتسال بالماء، وثمة جزء كبير للمؤمنين بأنهار الجئة، وأحد هذه الأنهار نهر ماء غير آسن، وفي الدعاء المأثور للمتوفى: "اللهم اغسله بالماء والثلج والبرد"، وعلى ذلك يتخذ الماء في الأديان السماوية موقعا كبيرا، ليس في الإسلام فقط الذي يقرّر صراحة مبدأ من مبادئ ارتباط الحياة بالماء في قوله: { وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ } (الأنبياء، الآية 30). فهناك أيضا التعميد في المسيحية، وهو الاعتسال بالماء بطقوس معينة، فضلا عن رمزيته في الطيبة، وفي الأساطير عموما.

إذن، يندرج الاعتسال ضمن هذه الدلالة الكلية لرمزية الماء التي وجدت في رواية "توليب"، ويتجلى ذلك في هذا المشهد: "ثم دخلت تأخذ حماما ساخنا، كعادتها كل صباح، لكن هذه المرة كان للماء ملمس آخر ليتسرب إلى ما تحت الجلد، ليغسلها من الداخل، ساحبا معه كل السموم والهجوم التي كانت تسري في دمائها. ها هي الآن تذوب في المياه الساخنة وتتبخّر من رأسها مع البخار المتصاعد لتغادره إلى غير رجعة." (ص 44).

تبدو في هذا المقطع السردى دلالة الماء المعنوية والحسية المشار إليها أعلاه، بحيث يصبح لطقس الاعتسال هذا المفعول من التجدد والتطهر معاً، والتخلص من الذات الأولى بكل ما تحمل من معاناة وشقاء إلى ذات جديدة، "وتبخّر من رأسها مع البخار المتصاعد لتغادره إلى غير رجعة"، فمن الطبيعي إذن أن "ندى عبد الله" "أحست بطاقة مفاجئة، ورغبة في الجري دون اتجاه." (ص 45)، وبذلك يتحقق الأمران التجدد والحريّة معاً.

وأود أن أشير إلى مسألة مهمة ألمحت إليها سالفاً، وهي انتهاء الرواية إلى ذلك التيار المعروف بـ"النسوية"، وثمة إشارات واضحة لهذا الاعتبار، وقد اجتمعت فيها كل المقومات التي تجعلها ضمن هذا التيار الأدبي، فالكاتبة امرأة، وبطلة الرواية امرأة، والقضية المطروحة فيها تتعلق بمصير امرأة، وتراجع الرجل فيها ليكون مجرد "ديكور" روائي يخدم سياق الرواية في دفاعها عن المرأة وقضاياها. (يُنظر: مجلة العربي، عدد 713، أبريل 2018، ص 84).

ومن اللافت للنظر في الرواية، مناصرة المرأة للمرأة فيها، وهذه إحدى المقولات الأساسية في الحركة النسوية، أضف إلى أن الرواية تحدّثت عن كثير من الحقوق التي حرمت منها المرأة، ومن

أهمها حرّيتها في اختيار شريك حياتها، وعيشها مستقلة عن تجرّ الرجل، سواء أكان أباً أو زوجاً أو ابناً أو ربّ عمل، وعرّجت أيضاً على استغلال الرجل لمنصبه من أجل التحرش بالمرأة، وتركز كذلك على نجاح المرأة في عملها وبناء ذاتها، واهتمامها بالتعليم باعتباره أقوى الوسائل في تحرّرها واستقلالها، وتتخذ حيال الرجل/ الزوج موقفاً سلبياً عموماً، وقد جمعت كثيراً من الإشارات في هذا المقطع من الرواية عندما تتحدّث عن "ضياء" الشخصية الثانية المهمّة في الرواية: "حصلت على الدكتوراه، وتدرّس الآن في جامعة بير زيت، ولم تتزوج حتى الآن، تقول إنّها تريد أن تظلّ ملكة نفسها دون أن ينغص عيشها رجل، أو يشقيها ابن." (ص 34).

لقد كتبت الرواية همدوء كبير، وسيطرة على المشاعر حتى في تلك المقاطع الإنشائية، وانطلقت من نقطة ارتكاز جديدة، لا تنظر فيها ومنها إلى الوراء، وإنّما تنظر بعين التّفاؤل إلى القادم، وهذه السيطرة على السرد بهذا الهدوء، هو أيضاً فعل حرّية كبير، وعميق الدلالة، فليس سهلاً أن تكون في حالة صراع إثبات الذات، وتخرج من المعركة منتصراً من دون أن تتلبّسك حالة من التّشفي والانتقام، لقد تجاوزت الساردة ذلك إلى لغة هادئة تناسب وشخصية الكاتبة، ومن يعرفها يدرك ذلك الهدوء، وسيكتشف سرّ هذه اللّغة المناسبة للإيقاع بسلاسة واضحة. مع ضرورة تأكيد أنّ الساردة من ناحية فنيّة ليست هي الكاتبة، ف"ندى" شخصية متخيّلة، تروي الساردة قصّتها بضمير الغائب، بعمل روائيّ يحمل اسم كاتبته، بمعنى أنّه من صنع ذلك العالم المتخيّل بين دفتي كتاب، وإن لم يُخلّ من بعض ملامح الحياة الشخصية للكاتبة وأفكارها التي تعبّر عنها خارج حدود الرواية، هذا الفنّ المتخيّل المفتوح على الذات قبل الآخرين، "فأصل كلّ القصص - كما يقول يوسا- ينبع من تجربة من يبتكرها." (الرسائل، ص 17).

إنّ خلود نزال في هذه الرواية تقدّم أدباً مفعماً بالإنسانية والمحبة، وتقدّم دروساً أخلاقية من دون أن تراكم الحكّم ويتشعب الوعظ، إنّها تقدّم عالماً فيه من الشّر ما فيه بكلّ تأكيد، ولكنّه فيه من الخير أكثر، والله درّ المرأة إذ تكون كاتبة جميلة كم تكون هبّة الحضور!

إشكاليّة المنفى والعودة في رواية "القادم من القيامة"

"القادم من القيامة" هي العمل الثاني الذي أقرأه للروائي د. وليد الشرفا أستاذ الإعلام والدراسات الثقافية في جامعة بيرزيت، فمنذ ما يزيد عن عشرين عامًا كنت قرأت عمله الأوّل المسرحي "محكمة الشعب". صدرت الرواية عن المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر في بيروت في العام (2013)، وتقع في (174) صفحة من الحجم المتوسط. وسبق أن أصدر في العام (1994) نصّه السردّي الثاني "اعترافات غائب"، ثم كتابًا بعنوان "الجزيرة والإخوان: من سلطة الخطاب إلى خطاب السلطة"، كما أصدر مؤخرًا رواية "وارث الشواهد" عن دار الأهلية في عمان، عدا أطروحتين جامعتين؛ الأولى حول "بواكير السردية العربيّة"، والأخرى "تحليل الخطاب في أعمال إدوارد سعيد". ووصلت روايته "وارث الشواهد" إلى القائمة القصيرة لجائزة الرواية العربيّة "البوكر" للعام (2018).

تمتاز رواية "القادم من القيامة" بانتهاجها أسلوبًا تجريبيًا يفارق كلاسيكيّة البناء في الرواية الفلسطينيّة، وإن بقيت تطرح الأسئلة ذاتها السياسيّة المعهودة في السرد الفلسطينيّ الذي يتناول القضية الفلسطينيّة، ولكن باتّصال مع مسائل فلسفيّة وثقافيّة، تفرض نفسها على المثقّف ليناقشها من وجهة نظره، فيودعها الفنّ الروائيّ.

تطرح الرواية إشكاليّة المنفى والخروج من الوطن والعودة إليه في ظروف غير طبيعيّة، كما كان الخروج غير طبيعيّ، وهذه إشكاليّة تحوّلت إلى ثيمة إبداعية عند كثير من الأدباء الفلسطينيين، بدأها ربا الشّاعر محمود درويش في أشعاره المبكّرة، عندما قال:

"وأبي قال مرّة:

الذي ما له وطن

ما له في الثرى ضريح

ونهاى عن السّفْر" (المجلّد الأوّل، قصيدة أبي، (ص 140).

وتكرّرت بعد ذلك عند غيره من الأدباء من شعراء وروائيين، وسبق للنّاقد عادل الأسطة أن ناقشها، في مقالة له نشرت في صحيفة الأيام (26/11/2017)، وأتى على كثير من الأعمال الأدبيّة التي طرحت شعار "هنا باقون". وفي هذه الرواية ثمة ساردان؛ منفيّ ومقيم، يتنازعان نظرتين مختلفتين، أحدهما يأبى الخروج من الوطن مهما تردّت أحواله، والآخر ينعم نعيمًا زائفًا بالمال والنساء وتأسيس الشّركات والغوص في أحضان بلد وحضارة كانت سببًا في شقائه، ليبدو فردًا ناجحًا ضمن سياق النّظام الرّأسماليّ الذي وفّر له كلّ أسباب العيش بحريّة.

في "القادم من القيامة" ثمة صوتان روائيان يتناوبان السرد بضمير "أنا"، وأحيانًا يتداخلان، فيصعب تحديد أحدهما، إذ تعتمد الكاتب هذا التداخل، وهما يقصّان حكاية الوطن، وما آلت إليه أوضاعه بعد فشل الثورات الفلسطينية، وربّما فشل المشروع الوطنيّ برمته من أن يحقّق غاياته المرجوة، وتحوّل إلى وطن من ورق على الورق، بألقاب زائفة ليس فيها معنى للكرامة الوطنيّة، بلد، كما تقول الرواية: "كلّها عايشة بالسّرقة والشّحدة" (ص 141)، بل أبعد من ذلك، ف"نحن نموذج فريد من صناعة الهزيمة" (ص 142)، وتتصارع ونهول من أجل كيس من الطّحين. وطن تحوّل فيه الجميع إلى فقراء، وأصبح ثوريّو الأمس هم المستغلّين واللّصوص.

تلوذ البنية الروائيّة التي تقترب من "الفتازيا" والغرائبيّة بعدّة وسائل لتحقيق دراميتها، للكشف عن لا واقعيّة الحاضر المأزوم؛ بدءًا باللّغة التي تنجح إلى العبارات القصيرة، والتقطيع السينمائيّ للمشاهد الروائيّة، وانتقالها من جغرافيا إلى أخرى من دون أن تشير إلى ذلك، وكأنّ كلّ الأمكنة أصبحت مكانًا واحدًا؛ لا فرق بين المنفى والوطن، وتلجأ الرواية إلى توظيف الرّسائل والحلم، باعتبار الحلم إحدى وسائل الغرائبيّة، القائمة على توقّع الكارثة قبل حدوثها، ما يجعل البناء الروائيّ مكثّفًا يحيل القارئ إلى نظريات التحليل الاجتماعيّ والسياسيّ والدّراسات الثقافيّة، وحتىّ النفسيّة؛ لتأويل هذه الحالة الملتبسة و"الفريدة" التي وصلت إليها الشّخصيّات الروائيّة بوصفها معادلاً موضوعيًّا يحيل إلى واقع مأزوم. وما يلفت النّظر أيضًا في هذه الرواية أنّها قائمة على تنميط الشّخصيّات قصداً، فلا أسماء، ولا أوصاف لها، إلّا ما ندر، فليس هناك أسماء للساردّين البطّلين في

الرّواية، ولا لصديقهم الشّهِيد الموصوف في الرّواية أوّلاً بصفة "الشّيخ"، ثم يتحوّل إلى "الشّهِيد" ولا لـ"الشّاعر" المستغلّ الانتهازيّ المشكوك بثوريّته وإخلاصه، وكذلك شيخ الجامع. عدا شخصيّتين الأولى هي "عائشة" زوجة الشّهِيد والثانية "الكامل"، وفي هذا التنميط للشخصيات يجعلها أكثر قدرة على حمل الفكرة المراد لها أن تحمل قضية شائكة وصل إليها الوطن الّذي غدا حالة فريدة من الضياع والجنون أيضاً، وليس فقط حالة "فريدة من الهزيمة".

لعلّ شخصيّة "الشّاعر" وما يتّصل بها من أفكار أكثر ما يسترعي الانتباه، وقد اتّفق السّاردان على وصف ذلك الشّاعر بالبشاعة والسّوء، ليّضح من خلال الحديث عنه، أنّه شخصيّة تفارق طبيعة الشّعور، وما يجب أن يكون عليه "الشّاعر" من صفاء ونقاء، هذه الشّخصيّة الّتي تحمل مفارقة بليغة، لها دلالتها النّصيّة، فقد بدا السّارد المنفيّ ضد هذا الشّاعر يقول: "كان صديقنا يكره الشّعور لأجله، وكان يرّد: لا أدري ما الفائدة من كلام يكتبه في الغالب أناس مرضى تافهون يريدون من النّاس احترام شذوذهم. كان يقول وماذا يعني ذلك، كلّ الكلام الموزون هذا لا يكفي لإطعام عصفور" (ص 29). يبدو أنّ هذا الكلام ينمّ عن واقعيّة ما بعياً عن ارتباط الحديث بالشّاعر المذموم هنا، إنّ مضمونه يعود مرّة أخرى ليبرز على لسان المرأة الفرنسيّة الّتي رأت خلال حوارها مع السّارد المنفيّ: "أنتم هكذا تخلقون شعراء، أكثر من عشر سنوات لم تمح منك هذه البلد أصلك"، وتوضّح قولها: "تحبون الشّعور والمبالغات" (ص 118).

إنّ ما طرحه المتن الرّوائيّ من النّظر إلى الشّاعر يعود إلى مناقشة عميقة، مختلفة، ما بين ثقافتين وحضارتين وعقليّتين، وكأنّ السّارد الّذي يفصح عن امتلاكه "لغتهم" ونمط تفكيرهم بوصفهم آخر مختلفين عنه، لا يزال ينتمي إلى ثقافة تحبّ المبالغة والشّعور، والبعد عن العقلانيّة والتّفكير المنطقيّ، كما أنّ فيه انحيازاً واضحاً للغة السّرد الّتي هي بالضرورة، سياقياً وواقعياً، لغة قائمة على العقل والمنطق، ولا تجنح إلى الخيال والمبالغات. وكأنّ مصيبتنا الحضاريّة هي في الشّعور وقوله بوصفه نسقاً ثقافياً مسؤولاً عمّا نحن فيه من تردّد وتخلّف، كما يقرّر ذلك النّاقّد السّعودي عبد الله محمّد الغدّامي في كتابه "النّقد الثقافيّ"، فيرى أنّ الثّقافة العربيّة تمتاز بعدة مظاهر نسقيّة أهمّها كما يقول: "تغيب العقل وتغليب الوجدان، وهذه أخطر الحيل البلاغيّة والشّعريّة، وجرى عبرها تمرير أشياء

كثيرة لمصلحة التفكير اللاعقلاني في ثقافتنا، وفي تغليب الجانب الانفعالي" (التقد الثقافي، الغدّامي، ص 83).

هذه النظرة للشعر اختلفت في الفصل الأخير من الرواية لتصبح مغايرة تمامًا لهذه الصورة، فيلوذ السارد إلى الشعر، ويطلبه، ويتمنى لو كان شاعرًا: "آه آه، أين الشعر الآن؟ آه لو كنت شاعرًا يا صديقي، لأنشدتك على مسامع الكون، وجعلت جسدك استعارة للحياة من الموت" (ص 167). بل إنه يرى في "الشعر شاهداً المطلق على إنسانيتنا". فهل تراجع السارد عن موقفه ضدّ الشعر والانحياز للعقلانية أم أنه كان مأخوذًا بثقل اللحظة الوجدانية التي كان يراها أمامه صارخة، حيث صديقه المضرج بدمائه؟ إنها ربّما حالة لا ينفع فيها غير الشعر والالتجاء له، فهي حادثة "لا بدّ أن تتحوّل إلى شعر لتخلد" (ص 166).

على الرّغم من أنّ المتن الروائيّ قائم على مفارقة أكبر من ذلك، فالسارد المنفيّ يكثّر من الاستشهاد بالشعر، ويبرز في لغته أنّ ثقافته شعريّة في جانب كبير منها، ما يعزز انتباهه إلى بلد وحضارة تعشق الشعر والمبالغات، بل إنّها بلد/ وطن فرضت عليه الظروف أن يظّل خيالياً شاعرياً يعيش الشعر ويصنعه، لعلّه بذلك يستطيع قهر كلّ عوامل التخلف والترديّ أو على أقلّ تقدير التصالح مع هذا الواقع، ما يشكّل نوعاً من الهروب نحو اللامعقول تجنّباً للمصادمة مع واقع مرير لا يستطيع أن يفعل فيه شيئاً.

لقد بدت الشخصيات بالمجمل أيضاً شخصيات مأزومة تعاني من صراع الذات أولاً، والصراع مع الآخر ثانياً، وصراعاً مع الوجود كذلك، فثمة أزمة في حياة الشخصيتين الرئيسيتين الساردتين، فالسارد المنفيّ يعاني من أزمة حضارية استشعرها خلال وجوده في بلاد الغرب، وظهر ذلك من خلال حوار مع صديقه الفرنسية، كما أنه يعيش أزمة نفسية وصراعاً ذاتياً نتيجة فشله في الحبّ مع "ياسمين" الفتاة التي أحبها في "بلاد الأنبياء"، فرأى كلّ النساء هناك حيث يقيم، نسخاً لأصل ضاع منه، كما أنّ السارد الثاني صديقه المقيم في الوطن يعاني من أزمة وصراع ذاتي مرير جرّاء ما يشاهده وما يعيشه "هنا"، ولكنّ ثمة فارقا بينهما، فصديقه المقيم ينهي صراعه بطريقته؛ فيستقبل من عمله، موضّحاً سبب تلك الاستقالة بقوله: "إنني وبعد سنوات من خدمة الوزارة وجدت أنني

أمارس دورًا مزدوجًا في تعميق حالة التراجع والفساد، لأننا نقوم بدور شاهد الزور، لأننا لسنا وزارة ولا نملك أي قرار" (ص 159).

إنها مسألة تحيل إلى وعي متقدم لدى هذه الشخصية التي وصلت إلى مرحلة مساءلة الذات واتخاذ قرارها الأخير حتى لا تكون "شاهد زور" على قضية كبرى كالقضية الفلسطينية، وهو يرى الفساد يمزج في جسد الوطن، ويتجرعه المواطن ذلًا يوميًا.

لقد استعان الروائي وليد الشرفا في هذه الرواية بمخزونه الثقافي المتنوع والمفتوح على ثقافات متعددة، بدءًا بالنص الديني واستحضاره على لسان شخصياته، محاولًا فضح السلوكيات البشرية المتمترسة خلف المقولات الدينية، ومنها تبرير "عائشة" لزواجها من "الشاعر"، وتبرير أفعال شيخ المسجد الذي كان يزور بنات الشيخ المتوفى متذرعًا بالصدقة الخفية.

وحضر في المتن الروائي كثير من المقاطع لأغانٍ شعبية فلسطينية، ومقاطع لأهم كلثوم وفيروز، وبعض من مقولات الشاعر محمود درويش، والمنتبي، وظلال من معلقة طرفه بن العبد، ونزار قباني وخاصة قصيدة "قارئة الفنجان" مغناة، معيدًا في مواقع متعددة هذه الجملة "وسترجع يومًا يا ولدي مهزومًا مكسور الوجدان"، وهذا ما تحقق في نهاية الرواية؛ حيث كانت عودة السارد المنفي حزينًا فاقداً لصديق طفولته، لقد عاد "مهزومًا مكسور الوجدان" حقًا.

كما لم تتخلص الرواية من أفكار الناقد الفلسطيني إدوارد سعيد، لا سيما في مقولاته حول الاستعمار والإمبريالية ونظرة الغرب للشرق، وقد برز ذلك واضحًا في حوار السارد المنفي لصديقه الفرنسية، وبدا حوارها معها مسترسلاً عكس بقية الحوارات في الرواية التي جاءت مقتضبة وقصيرة، وتنتهي على عجل. استهلك هذا الحوار عدة صفحات (151-156)، وفيه مناقشات فكرية تشير إلى المقولات التي طرحها الناقد سعيد في كتبه. عدا ذلك ما يلاحظه القارئ من ظلال لروايات أخرى، وأهمها رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح وقضية البطل الإشكالي "مصطفى سعيد" الذي التقى مع السارد المنفي في جوانب كثيرة، لعل أبرزها إقامة علاقات نسائية كثيرة، مع أن السارد في "القادم من القيامة" كان سلوكه رد فعل تعويضي على خسارته لحبيبته "ياسمين"، أما "مصطفى سعيد" فكان سلوكًا انتقاميًا على طريقته من الاستعمار البريطاني. كما يلمح القارئ تأثرًا

بغسان كنفاني وروايته "رجال في الشمس"، وخاصة في المشهد الذي تظهر فيه الساعة، فقد أخذ السارد المنفي ساعة صديقه الشيخ، حيث كان حاضر عند استشهاده، كما أن "أبا الخيزران" قد استولى على ساعة "مروان" أحد الثلاثة الذين قضوا نحبهم في رحلة التهريب. ثمّة إشارة خفية هنا إلى الخيانة، فليس أعظم من أن يخون الثائر وطنه ويهرب بعيداً، باحثاً عن مجد شخصي، وهذه فكرة رواية غسان كنفاني أيضاً، ولكن هيهات له أن يجد راحته، إن الاستيلاء على الساعة، ربّما دلالة تشير إلى مصادرة الوقت، وتحوّله من مرحلة إلى أخرى، كأن أخذ ساعة الشهيد مصادرة لزمانه، فلم يعد موجوداً.

تزخر هذه الرواية بالكثير من الدلالات التي تستدعي الوقوف والإشارة إليها، لعلني أفلحت في مناقشة بعضها في هذه الوقفة التي لن تغني عن قراءة الرواية بكل تأكيد، بل ربّما ستدفع القارئ إلى الاشتباك مع مقولاتها، والاسترسال مع حكايتها كشاهد حيّ على وطن يضيع بلا هوادة ولا رحمة، حتّى لا نتحوّل جميعنا كتاباً وقراء ومثقفين إلى شهداء زور.

التّخييل الذاتيّ وراويّة "من يتذكّر تاي"

"من يتذكّر تاي" رواية للكاتب السوريّ ياسين رفاعيّة، صدرت في العام (2011) عن دار الخيال في بيروت، وتتألّف من (22) فصلاً في (220) صفحة من القطع المتوسّط. يعالج فيها الكاتب سردياً تداعيات النكسة والهزيمة العربيّة المدوّية في العام (1967)، وما أحدثته من أثر نفسيّ مقيت في الشّعوب العربيّة، والمثقّفين والكتّاب على وجه الخصوص، فأُنْ تهزم مرّتين كأمة من عدوّ فتّيّ غريب عن المنطقة ودخيل عليها، يترك آلاف علامات الاستفهام، فهل كانت الدّول العربيّة التي اشتركت في تلك اللّعبة ضعيفة إلى هذا الحدّ، بحيث تهزم مرّتين في غضون تسعة عشر عامّاً، ولماذا بقيت تلك الأنظمة نائمة كلّ هذه المدّة؟ وأين تلك الخطابات والجمععات الإعلاميّة التي كانت تصدح بأجراس العودة، وأنّ فلسطين عربيّة من البحر إلى النّهر، وإذا كلّها من البحر إلى النّهر يستولي عليها الغول الصّهيونيّ الذي لم يكن ليتغوّل لولا التّواطؤ الذي انكشف مع الأيام انكشاف عوراتٍ وسوءات مقرّزة ومقرّفة. عورات أضاعت فلسطين وأجزاء من الأردنّ ولبنان ومصر وسوريا، ولم ينفذ الأمتة؛ لا المدد القوميّ، ولا الرّوى الإسلاميّة، ولا النّظريّات الشّيعيّة الماركسيّة، كلّها صارت صفرًا أمام هذا السّقوط الصّارخ الذي شبع فيه الأمتة لطمًا وتأنيب ضميرٍ وشتائمٍ وسبًّا، ولكنّ، "أشبعتهم سبًّا وأودوا بالإبل"، وبأرض الإبل، وبتاريخ عربيّ يتهاوي إلى قعر الجحيم.

هذه هي الأجواء التي تضع الرّواية قارئها فيها، ولذلك فهي مرهقة موجهة جارحة، في كل فصل من فصولها تغرس في الأعصاب مسلّات نار حامية، لا تستطيع قراءتها من دون أن تبكي أو تثور وتصيح: لماذا حدث كل ذلك؟ لماذا؟

يُثبت الكاتب في نهاية الرّواية هذه الملاحظة: "جرت أحداث هذه الرّواية الواقعيّة بين العامين (1967) و(1973)، الأسماء والأمكنة كلّها حقيقيّة"، إذن نحن أمام رواية واقعيّة الأحداث، ومصائر الشّخصيّات كانت واقعيّة، تحيل إلى الواقع، فهل كانت الرّواية رواية سيرة، ذاتية، أو

غيرية؟ وهل كانت رواية تسجيلية؟ إنها كلّ ذلك وأكثر، إنها شكل من أشكال كتابة الذات وعنها ولها، رواية تنتمي فنيًا إلى ذلك النوع من الروايات المعروفة ضمن فنّ "التخييل الذاتي"، فكلّ ما فيها ذات مرجعيّات واقعيّة حقيقيّة، والسارد فيها كان ساردًا مشاركًا في الأحداث، وغلب على فصولها السرد بضمير أنا، مع ملاحظة أنّ السارد/الروائيّ تجنّب أن يذكر اسمه صراحة في الرواية، يصف نفسه في مواضع متعدّدة من الرواية بـ"أستاذ"، وكان يترك علامة الحذف (...) وراء الوصف أحيانًا، متجنّبًا عن عمد ذكر اسمه، مع أنّ السياق يستدعيه، استدعاءً منطقيًا من دون إقحام أو تبجّح أو شعور بالنرجسيّة، ويبيّن المتن كذلك مهنة السارد، فهو روائيّ وقاصّ وصحافيّ، ويفصح عن بلده أنّه من دمشق، يقول: "ثمّ قدّمتني له: الأستاذ روائيّ وصحافيّ دون أن تلفظ اسمي" (ص 34).

أشرت أنّها إلى ما تدور حوله الرواية من فكرة مؤلّمة، تمحورت حولها الأحداث، وتحرّك الشخص في فضاءها ضمن هذا السياق في الأعم الأغلب، مع أنّها لم تسلم من الحكايات الشخصيّة المؤلّمة، فحكاية تاي (عائشة الإسكندراني) بنت الباشا كانت حكاية ألم وصراع مرير منذ أن اغتصبها أحد أفراد المافيا الإيطاليّة أمام أعين والديها، ثمّ مقتل والدها في إيطاليا عندما ذهب ليقترض لابنته، وضياح ثروتهم إذ كانت أغلب العقارات مرهونة للبنوك، ذهب ذلك المجد الفاره، وتبدّل الحال، وظلّت المافيا تلاحقها، لتضطر للهجرة إلى لبنان، وتغيّر اسمها إلى "تاي"، وتشتغل ساقية في بار، وصولًا إلى إصابتها بمرض السرطان ومن ثمّ موتها، وكانت فقدت أملها في الإنجاب قبل ذلك.

حكاية تاي هذه هي عصب الرواية، هل كانت تاي رمزًا تمثّل فلسطين؟ وهل تدخل الروائيّ ليمنح هذه الشخصيّة بعدا رمزيًا؟ إنّ المتأمل في الأحداث وسيرها يستطيع بجرأة وقوة أن يمنح تاي بعدًا رمزيًا، فكلّ مرحلة من مراحل حياة تاي يمكن أن يمثّل مرحلة من فلسطين وتاريخها، فهل التقت المحنة الشخصيّة مع المحنة القوميّة لتشكّل هذا البعد الرمزيّ، فرحلة تاي من مصر إلى لبنان، وصادقتها للفلسطينيين كتابًا وشعراء، وزواجها من رجل سعوديّ، وقبل ذلك اغتصابها من عصابات المافيا، ومحاولتها الارتباط بشاب مغربيّ، كلّ ذلك يمنح هذه الشخصيّة بعدًا قوميًا ذا دلالة على قضية العرب التي تشعرهم بانهار صروح المجد والكرامة، قضية فلسطين.

لم تكن حكاية تاي هي الحكاية الوحيدة البارزة في الرواية، فثمة حكاية متوازية معها، وتسيران جنباً إلى جنب، حكاية السارد/الكاتب وحبّه لشيرين، تلك الفتاة الدرزيّة فاتقة الجمال التي وقعت تحت ضغط الطائفية، هذا المرض الذي دمرّ الحبّ أو كاد. وعلى الرغم من أنّ الحكاية شخصية، وقد تكون حقيقية حبّ حقيقي وقع فيه الكاتب مع هذه الفتاة، نظراً للملاحظة التي أشرت إليها أعلاه، ونظراً لما جاء في صفحة الإهداء كما سأبيّن لاحقاً، غير أنّ في هذه الحكاية بعداً رمزياً كذلك، فإذا وجدنا الفشل القوميّ في حكاية تاي، فإنّ القارئ سيجد الفشل الوطنيّ المصاب بداء الطائفية في حكاية شيرين، ولكن، هل انتصرت الحكاية على الطائفية عندما عادت شيرين إلى الأستاذ؟ إنّها عودة ذات دلالة مهمّة، ولا بدّ من الوقوف حيالها، ولا يصحّ أن يتجاوزها القارئ من دون تأمل، حتّى وإن كَبَلْنَا الكاتب بملاحظته السابقة، لكنّه أعطانا الحقّ في التفسير والتأويل عندما تعاقد معنا على أنّ هذا العمل هو "رواية"، وكأنّه يطلب من القارئ أن يأخذ أجزاء من هذا المتن إلى أبعاد من التفسير والتأويل بناء على قاعدة التخييل الروائيّ وشرطه غير المغلقة على الحكاية الواقعية.

مع تينك الحكايتين، حكايات مفتتة حبّ ضائع كذلك، حبّ غسان كنفاني للكاتبة الكبيرة التي لم تسمّها الرواية، حكاية غسان وغادة السمان التي منيت بالهزيمة أيضاً، فهذه العلاقة كما يقول غسان كنفاني في الرواية: "كلّكم تعرفون قصّتي مع الكاتبة التي دمرّتي" (ص 141)، وكذلك حكاية كمال ناصر وحبّه لابنة خاله ريبا ناصر التي تزوّجت من غيره، وحكاية الشاعر أمين نخلة وحبّه لتلك الفتاة المذكورة في الرواية "فريال"، وحبّ معين بسيسو للفتاة ريتا المغدورة بسيف التسلّط الأميّ، ليتّم القضاء عليها وانتحارها، وحكاية عصام محفوظ الذي وصف في الرواية بـ"المخدوع". حكايات حبّ كلّها حكايات هزيمة، فهل كانت تلك الحكايات معادلاً موضوعياً لحالة الهزيمة العربية الشاملة؟ يغلب على ظنيّ أنّها كذلك فعلاً، وإن كانت حكايات عادية لأشخاص حقيقيين، ويمكن أن تتكرّر في حياة أيّ عربيّ وغير عربيّ، في أيّ مكان وزمان، غير متخلّصة من بعدها الرمزيّ كذلك.

لقد وظّف الكاتب في متنه الروائيّ الواقعيّ الرسالة، فثمة رسائل متبادلة بين الشخصيات، وخاصة في موضوع الحبّ، كتلك الرسائل بين السارد/الكاتب وحبّيته شيرين، ورسالة أمين نخلة

لمحبوبته فريال، كذلك وظفت الرواية حياً فنيّة أخرى، فيخبر عن مأساة تاي وهو يقرأ قصّة حياتها في دفتر خاصّ "دفتر تاي السريّ"، كانت ترفض إطلاعه عليه، وعندما جاءت اللّحظة المناسبة من وجهة نظرها دفعت بالدفتر للسارد، ليقرأه ويخبرنا عن تفاصيلها تلك التي كانت غائبة عن القارئ. بالإضافة إلى قراءته لما كانت تكتبه في دفتر آخر، وتبيّن فيه وجهة نظرها في الحياة والموت والحبّ، وقد كان هذا الدفتر متاحاً له ولغيره ليقراً فيه، وما كتب فيه لا يخرج عمّا كانت تشارك به أصدقاءها من المثقّفين عندما يلتقون في البار، ولعلّ في هذا دلالة أيضاً على وجود حكايتين لتاي، أحدهما واضحة معلنة، والأخرى مخفيّة، الأولى تتشع بالفلسفة والتّصالح مع الحياة، والأخرى توثق لهذه الحياة بكلّ ما فيها من ألم، الأولى قصيرة مكثّفة، والأخرى جامعة ومفسّرة وتعتني بالتفاصيل، كأنّ أحدهما العنبات وخلاصة الأفكار والتّجربة، والثانية هي المتن الموضّح، ومع ذلك لا حكاية تفضّل الأخرى، بل هما على أهميّة واحدة.

وحضر الشّعريّ في الرواية أيضاً عن طريق الشّخصيّات الرّوائيّة المشاركة في الأحداث، فكان معين بسيسو وأمّين نخلة وكمال ناصر وكمال طعمة وحسين حيدر، ومقطوعة نثرية ذات لغة شعريّة لشيرين، ولعلّها هي نفسها شيرين محمود التي ذكرها الكاتب في الإهداء، ولا ننسى أيضاً الكاتب نفسه، فهو شاعر أيضاً، وغير ذلك، فقد ورد ذكر الشعراء: طلال حيدر، وعصام عبد الله، وعمر أبو ريشة، ونزار قبّاني، وخليل الخوري، ومحمد الفيتوري، ومن الشعراء القدماء ذكر الشّاعر الجاهليّ عنتر، ومقطوعتين من أشعاره في الغزل وبعض أشعار الشعراء العذريّين، فاشتمل المتن الرّوائيّ على (16) مقطوعة شعريّة لشعراء يذكّرونهم أحياناً السارد، وأحياناً يسكت عن أسمائهم، وكانت أغلب تلك المقطوعات غزليّة عدا مقطوعتين وطنيتين لمعين بسيسو.

هذا الحضور الشّعريّ في سياق رواية عن البؤس العربيّ والهزيمة العربيّة، ربّما يغري المرء بالاحتفال بهذا الحضور، وكأنّ تلك المقطوعات هي التي كسرت حدّة الرّتابة وعنف الهزيمة، فثمّة ما يبهج الرّوح أيضاً في هذا السياق المؤلم، فتعاقد الشّعريّ والحبّ كردّ فعل مقاومة شخصيّة ذاتيّة تعالج بؤس الواقع وتحاول الانتصار عليه، يقول الكاتب عن معين بسيسو: "كنت أظنّ دائماً أنّه لولا الشّعريّ لانتحر من زمان، فقد كانت فكرة الانتحار تراوده، ولكنّ كتابة قصيدة كانت كافية له

للابتعاد عن هذه الفكرة فيشتعل الأمل من جديد" (ص 64)، كأن الرواية في تمجيدها للشعر وتأكيده دوره في الحياة تعيد قول أندريه بروتون: "فليس من فائدة للشعر إذا لم أتوقع اقتراحه لبعض أصدقائي ولي حلاً خاصاً لمشكلة حياتنا". عدا أنّ في هذا الأمر من إدخال الشعر في سياق الرواية تصالحا بين الفنون المختلفة في طبيعتها اللغوية والتكوينية، وكأنه نوع من احترام التعددية التي هي فينا أولاً قبل أن تكون في شخصيات الرواية أو في الفنون على نحو أعمّ.

بل إنّ أمر الكتابة ومفعولها لم يقتصر على كتابة القصيدة، فقد شملت فكرة الكتابة، وما يتصل بها من أشكال ثقافية حضارية عموماً، ف"الكتابة منجاة من الوحشة والعزلة، الكتابة، الفنّ، الموسيقى، السينما، المسرح، هذه أشياء جميلة، عندما تتعامل معها لا تتخلّى عنك ولا تغدر بك، إنّها بالفعل مبدّدة للعزلة" (ص 131)، ولذلك تجد أنّ كثيراً من الشخصيات تؤمن بفكرة الكتابة، وكتابة حكايتها برواية: "فسألني إن كنت أريد أن أكتب عنها رواية، فأجبتها نعم. سأحاول، وهنا قالت (تاي) ساخرة: هل تصلح شخصيتي لبطولة رواية" (ص 14)، ثمّ تعيد تاي ذلك بقولها: "ربّما ذات يوم سأرويها لك إن كنت مصمماً على كتابة روايتي" (ص 22). وعندما تتباطأ تاي بإخبار الكاتب عن ماضيها، يخاطبها قائلاً: "حتّى الآن لم أسمع منك شيئاً عن ماضيك، ألم تتفق أن أكتب رواية عنك" (ص 54)، إنّ هذا الإصرار على كتابة الرواية يعطي أهميّة مضاعفة، ليس للحكاية بحدّ ذاتها، ولكن ربّما هي محاولة للاستشفاء من الوجد والمرارة والتخلص منها بالكتابة، وهنا يتفق الشعر والرواية في الهدف في أنّهما يحقّقان نوعاً من التوازن في الحياة، حياة الراوي والمروي عنه والمروي له على حدّ سواء.

وتعيد الرواية تأكيد فعل كتابة الرواية لأهميّة ذلك انسجاماً مع ما بيّنت في المقتبس السابق حول الكتابة: "حتّى أنّ شيرين تمنّت لو أنّها تملك موهبة الكتابة لكتبت قصّتها، ثمّ سألتني: لماذا لا تحاول أنت؟ قلت لها: ومن قال إنّني لا أحاول، فإن كتبت روايتها سأهديها لك، فحلّفتني أن أفعل" (ص 207). وهكذا يحيل هذا المقتبس تأكيد فنّ التخيل الذاتي في الرواية، فقد حقّق الكاتب أمنية شيرين وكتب الرواية وأهداها إياها: "إلى نجمة الصّباح التي رفعت عني عبء الحزن. إلى شيرين محمود رواية منك وإليك ولذكرى تاي وريتينا ومجدولين" (ص 5).

لقد حضر الموت وشخصت الهزيمة بأنيابها الحادّة، ولكن ظهر معها ما يخفّف من وقع هذه الهزيمة، ويبقى العنوان حاضرًا بصيغة الاستفهام "من يتذكّر تاي"؟ وإن كان المؤلّف أبقى العنوان مفتوحًا على توجيه آخر مفتوحًا على تأويل الشرط، فكأنّه أراد أن يحفّز الذاكرة، لنكمل القصة ف"من يتذكّر تاي" فإنّ عليه أن يعمل لإنقاذها، فإن ماتت تاي في الرواية إلّا أنّ فلسطين حاضرة، وإن ما زالت تعاني من سرطان الاحتلال الذي تفشى في جسدها كلّ، إن سلّمنا بصحة التوجيه المزعوم في بداية هذا الحديث من أنّ تاي/عائشة تحمل بعدًا رمزيًا، فهل ستظلّ فلسطين/عائشة/حاضرة في وعي العرب بوصفها قضيةً سياسيةً وكرامةً، على المستويين الشّخصي والجمعيّ؟ سؤال سيظلّ مفتوحًا على جرح لن يبرأ بسهولة أو بسرعة، ولذلك فعلينا أن نتذكّر تاي حتّى لا ننسى فلسطين.

الفصل الثالث
عودة إلى الأدب الإلكتروني
والقصة القصيرة جداً

الكتابة في ظلّ (الفيسبوك)

تذكرت المثل الذي يقول "الفاضي بعمل قاضي"، ويصدق أن نقول اليوم في ظل معمة الفيسبوك وفوضاه "الفاضي بعمل كاتب كذلك"، وفي هذا السياق يتداعى إلى الذاكرة كثير من التساؤلات حول جدوى الكتابة على الألواح الإلكترونية المحدقة فينا كل لحظة، وتتحدث عنا كل ثانية، وتقلب الأفكار والتصورات والصور كل طرفة عين.

لعل سؤال الغاية من الكتابة يتجدد بصيغة أخرى أكثر واقعية عما قبل، إذ ما فائدة هذا الكم الهائل من الكلمات والأفكار التي تتصبب عرقاً على جدران المملكة الزرقاء؟ ربما وجد الواحد فينا فرصة له للتعبير عن أفكاره بكل حرية من دون قيد أو شرط، ومن دون رقيب وحسيب، فتجده يكتب ما عنّ على خاطره، ولذلك قلت آنفاً: الفاضي يعمل كاتباً؛ نعم أصبحت مهمة الكثيرين من مستخدمي الفيسبوك هي الكتابة والكتابة فقط، ومع كثرة الداخلين يومياً إلى هذه المملكة وكثرة المدعين في الكتابة الصحافية والنقدية والفكرية والإبداعية، برزت الحاجة إلى الحديث عن تأثير الفيسبوك في الأدب والمتأدين والجمهور بشكل عام.

سبق لي أن كتبت في الموضوع عدة مقالات، وأشارت إليها كذلك في مقدمة كتابي "ملاحم من السرد المعاصر - الجزء الأول - قراءات في القصة القصيرة جداً"، وتحدث عنها كثيرون، حتى باتت تشكل ظاهرة فعلاً، تستدعي الدراسة المعمقة، وخاصة بعدما شهدنا من ولادة عدة كتب كانت نتاجاً ورقياً لتنف وشذرات فيسبوكية، وهذا لا يعني المدح أو الذم أو الانتقاص، ولكنها أشبه بحالة ومزاج عام ساهم الفيسبوك في وجودها، وبعيداً عن الموازنات والقراءات المقارنة، فإن هذا النوع من النصوص فيه ما يستحق الخلود، وإن ضاع أكثره في معمة التواصل.

لا شك في أن الفيسبوك بوصفه صحيفة وصفحة إعلامية إلكترونية وجاهيرية متاحة للتواصل خلقت نوعاً خاصاً من الأدب؛ شعراً ونثراً وصوراً، فانتشرت الكتابة القصيرة التي تميل إلى التكثيف بعيداً عن الصور البلاغية والفلسفية المعقدة؛ لأنها تريد أن تخاطب فتؤثر وتعمق الحضور

الوجداني والاجتماعي بين الكاتب ومجتمعه الإلكتروني، وساعدت هذه الظرفية السريعة إلى ولادة أو التعجيل في ولادة القصة الومضة والقصة القصيرة جداً وشعر الهايكو والنصوص الشذرية، أو على الأقل ترسيخ هذا النوع من الكتابة، إذ إنها موجودة قبلاً، ولكن على نطاق ضيق وعلى استحياء من دون أن تجد لها مروّجين ونقاداً ومدافعين ومتصدّرين لمشهديتها الصاخبة.

وصرنا نشهد نقاشاً محتدماً حول تلك النصوص القصيرة أكثر مما نجده في النصوص الممتدة الطويلة، إذ إن تلك النصوص لا تتناسب وهذا المجتمع السريع الباحث في المجمل عن تمضية وقت الفراغ، ويميل إلى التجوال في أرجاء المملكة ليلتقط فكرة سريعة أو صورة غريبة أو نكتة عابرة، ولم يعد ذلك الجمهور هو جمهور القراء التقليديين فساهم هذا الوضع في خلق تصورات جديدة، ليس في الأدب فقط بل في المناقشة أو القراءة، وصارت كلها في تطور وتغير وتبدل، وفرضت على المثقف فرضاً، ولذلك لن نستغرب في ظل هذه المزاجية القاسية للفيسبوك وتبدل صفحاته غياب الكتاب الكبار عن ساحاته؛ فهذا لا يناسبهم ولم يعتادوا عليه، ولذلك يملّون سريعاً، ولا يرون فيه جادة صحيحة لصنع أدب جاد، فينزون في محرابهم التقليدي ليتابع الفيسبوك إنتاج أسماء أخرى إلكترونية أكثر ذكاء، بحيث وظفت هذا التطور لصناعة جمهور ضمن مزاج العصر الحدائثي السريع جداً، واستطاعت هذه الأسماء ضمن معادلة النص وأسلوب النشر أن تطور ذاتها بعيداً عن النظريات الكبرى وتعلمت تلقائياً كيف يكون هذا الأدب الذي يعبر عن نفسية هذا الجمهور وعقليته، فنجحت في محيطها وضمن كتنتويّتها الخاصة من أصدقاء ومتابعين.

وفي ظل هذا كله، يبدو صحيحاً القول: إن لكل زمان دولة ورجال، وها هم رجال الفيسبوك وأدباؤه في ظل هذه الثورة التكنولوجية الكبرى يثبتون أنهم الأقدر على الحضور، فالعيب ليس في وجودهم أو وجود التكنولوجيا، ولكن العيب كل العيب في عدم استغلالها بالشكل الأنسب، ليحدث الأدب توازناً نفسياً ومنطقياً بين هذه الثلاثة الكاتب والجمهور والوقت، ليحقق الأدب الغاية من وجوده، وهو ليس بالضرورة إشباع رغبات التنفيس عن الذات وقهرها فقط، بقدر ما هو تجسيد لحالة إنسانية متطورة في عصر السرعة.

حتى لا يفقد (الفيسبوك) بريقه!

قلت لصاحبي: كيف أنت و(الفيسبوك)؟ فقال: لم يعد يستهويني. فقلت له: ولم؟ فأجاب بقوله: إن أغلب ما ينشر على صفحاته هو "قص ولصق"، وكأنه يقول: لا جديد أو لا إبداع. يبدو أن صديقي على حق فعلاً، فيكفي للتعرف على هذه الحقيقة أن تتصفح الصفحة الرئيسية للموقع لترى أن جلّ ما ينشر من هذا الباب، سواء في ذلك روابط الموسيقى والصور أو الأخبار، وحتى التعليقات أو منشورات الحالة التي يفترض في هذه الأخيرة خاصة أن تعبر عن حقيقة الشخص، وما يشعر به ليتواصل مع أصدقائه بشكل ودي وبسيط، بعيد عن البهرجة اللغوية أو الزخرفة اللفظية التي تحكم في العادة منقولات (الإنترنت).

وهذا لا يعني ألا يلجأ الأصدقاء إلى القص واللصق، أو وضع الروابط المتميزة الدالة، ولكن من الطبيعي أن يكون للشخص بصمته في تعليق مناسب، يعبر عن الشخصية وحقيقة الشخص وتوجهاته الفكرية والسياسية وآرائه الخاصة، صحيح أن اختيارات المرء تدل عليه، ولكن وحدها في ظني لا تفي بغرض النشر على صفحات هذا الموقع الحيوي في التواصل مع الأصدقاء. ومن أغرب الحالات التي عايشتها على صفحات (الفيسبوك) استخدام البعض الموقع للتشهير بزملاء العمل والقدح في نزاهتهم على الملأ، وقد حدث هذا من دون وازع من ضمير أخلاقي أو معايير مهنية، أو روية فكر أو تعقل، توصل أصحابها إلى حد المقاضاة في المحاكم، إذ تبتعد هذه المباحكات عما ينبغي أن يسود العلاقة بين الزملاء من أرضية للحوار والمناقشة العلنية الهادئة والهادفة، فترى السباب والشتائم واللمز والغمز، والتعريض بأبيات الشعر المنقولة، والمحرفة أحياناً، والاستشهاد بأقوال الحكماء، وكل ذلك ليس لإحقاق حق، بل للانتصار للرأي المظمور في اللاوعي، وينم عن سوء طوية، ونسي أو تناسي هؤلاء القوم أن هذا لا يليق بمثقف أو واع أو صاحب رأي وقلم.

وحتى لا يفقد موقع (الفيسبوك) بريقه، وينفضّ الناس من حوله ويمله الأصدقاء لوصول ما يكتب فيه إلى حد القرف أحياناً، لا بد من مراجعة أنفسنا لكيفية التوظيف السليم والعبقري لهذه

التقنية العالية الفعالية، التوظيف الذي ينم عن احترامنا لذواتنا وأفكارنا، وبما يليق بنا كبشر، نحترم الآراء وندققها بروية وحجة ودليل.

وكثيراً ما كنتُ خلال بعض الحوارات الطويلة التي يشترك فيها العديد من الأشخاص ألاحظ لجوء بعضهم إلى تسفيه الرأي ووصم المتحدث بشتى الصفات الذميمة، تنتهي غالباً بأن يحظر أحدهم صاحبه احتجاجاً على موقفه من قضية ما، وما أسهل ذلك وأيسره! إذ يكفي أن تضغط على أيقونة الحظر ليصبح محاورك في عداد المفقودين من على صفحتك وصفحة أصدقائك المشتركين. إنه عنف إلكتروني بامتياز، يتجاوز كل حدود اللياقة، فنحن في الغالب لا نحتمل أن يخالفنا أحد في رأي، تربينا على دكتاتورية الأفكار ودكتاتورية السلوك.

ويزداد الأمر سوءاً عندما يختلف المتحاورون في العقيدة الدينية بين مسيحي ومسلم، أو اختلاف في المذهب الواحد داخل الدين الواحد ما بين سني وشيعي، أو الاختلاف في التوجه السياسي بين علماني ليبرالي وإسلامي أصولي، واختلاف إقليمي جغرافي ما بين عراقي وإيراني أو مصري وجزائري، أو...، فلا يتحمل المتحاورون أن يعرض الطرف المقابل وجهة نظره بحرية تامة، ولانسداد الأفق يلجؤون إلى الشجار الإلكتروني، وربما تطور إلى شجار على أرض الواقع، لتكون العداوة والشحناء والبغضاء، وقد شهدت شيئاً من ذلك، وكنت له من المتابعين.

وقد وصل الأمر بأحد المسؤولين في مجال عملي أن يطلب مني خلال جلسة على انفراد أن أتجنب ما يشير إلى ما أعتقد من توجه سياسي ما، بدعوى أنني أكاديمي، والاشتغال في السياسة في ما يخالف النظام السياسي يثلب هذه المهنة، إنها دعوى مشحونة بدكتاتورية مغلقة بنوع من البؤس الثقافي العام. وللإنصاف أقول: إن حوارات المثقفين المعروفين، ممن لهم حضور في الساحة الثقافية الواقعية، تكون حواراتهم في أغلبها جادة وهادئة وإيجابية، وقد نوه بعض هؤلاء زوّار صفحته أن لا يعلقوا إلا بما يليق به شخصياً، وأكد ضرورة أن يحافظ هؤلاء الضيوف على نظافة حائظه مما قد يشينه من سفيه القول وتوافهه، ولم يقل ذلك المثقف ذلك الكلام، ولم يطلب هذا الطلب إلا بعد طول معاناة مما يراه ويقرأه يومياً على جدران (الفيسبوك) المتنوعة والممتدة امتداد كون زاخر بكل العقلية وبكل المستويات.

وعلىنا نحن رواد (الفيسبوك) أن يحافظ كل منا على حائطه، لأنه صورة تعكس الفكر والشخصية، وما هي عليه من دماثة خلق ووعي سياسي واجتماعي ورقبيّ وسموّ، وعلىنا أن نحرض أكثر على ألا نلطح حوائط أصدقائنا بما يشينها ويشيننا؛ فليس بمعقول ولا مقبول أخلاقياً وأدبياً، أن يُدخلك أحد غرفة الضيافة ويرحب بك، فتأخذ بتشويه حوائط تلك الغرفة بكتابات عقيمة ورسومات مهينة، تجعله يندم على تلك الدعوة التي وجهها لك يوماً لدخول بيته ومشاركته أفكاره. لكل ذلك أيها (الفيسبوكيون) الأفاضل ينبغي مراعاة أصول اللياقة في الحديث والتعليق، لتظل صفحات (الفيسبوك) متألفة لا تفقد بريقها، تساهم في نشر الوعي السياسي والاجتماعي المطلوب تحقيقه بمواكبة ثورات يعج بها العالم الواقعي، لنصل إلى ما نريد من صقل شخصية فكرية واعية، وترويضها على احترام آراء الآخرين، ومناقشتها بالتي هي أحسن، فلنبتعد جميعاً عما يعجل في انطفاء جذوة بريق هذا الموقع الفعّال الذي أثبت جدارته في استدراج الناس نحو التغيير الحقيقي والتعبير عن الآراء بحرية مطلقة، فرحة بما وصلت إليه من انعتاق من الدكتاتوريات الواقعية.

الحروف عندما تخون ملامح من أدب إلكترونيّ جديد

يعد موقع التواصل الاجتماعي (فيسبوك) من أكثر مواقع التواصل الاجتماعي شهرة، على الأقل في العالم العربي، وخصوصاً بعد ما أحدثه من أثر في الانتفاضات الشعبية ضد القهر والاستبداد، والديكتاتورية في بلاد العرب، وقد أفاد منه كثير من المثقفين والكتاب، وحتى الاقتصاديين والتجار، فقد غدت الإعلانات تطرز جوانب صفحاته، والإقبال على الإعلان في هذا الموقع دليل رواجه والانتفاع به تجارياً، وما يعني هنا الالتفات إلى تلك الشذرات الأدبية التي يكتبها الأصدقاء على حوائطهم، وهذه الكتابات في المجمل إما أن تكون أخباراً قصيرة، أو تحيات ومجاملات، أو نتف شعرية، أو جمل نثرية، قد لا تتعدى السطر الواحد، وقد تصل إلى حد لا يزيد في أحسن الأحوال عن عشرة أسطر.

وفيما يأتي نصّان مكتوبان على حائطين من حوائط بعض الأصدقاء، يحملان بعضاً من ملامح أدب إلكتروني جديد، وأحد النصين أفصوحة قصيرة، والآخر خاطرة، جملة لا تتعدى بعض سطر. أعرض أولاً النصين كما هما، من دون أدنى تدخل، ومن ثم أقدم بعض الملحوظات النقدية، لأتوقف أخيراً عند بعض من ملامح تلك الكتابات، وينبغي الإشارة إلى أنني اخترت نصين نثرين، أرى أنهما يعكسان في المجمل وبنسبة معقولة ما يكتب على حوائط كثير من الأعضاء، أما الشذرات الشعرية القصيرة فهي في الأغلب منقولة، يُستشهد بها من أجل التمثّل، أو أنها أشعار كتبت سابقاً، وتوظف من أجل الدلالة على حالة الشخص صاحب المقطوعة الشعرية.

النص الأول:

"تتقافزُ شقاوةٌ متلعثمة فوق أهدابه في كل مرة يراها فيها... ثورةٌ من الدفء والحذرِ تغزو فضاءات روحه... يُطبّق عينيه شوقاً ويغيبُ خلفَ ضحكيتها... يودُّ أن يسكنها بين حناياه دهرًا...

مجاوُلُ أن يَبوَحَ لها بكلماتٍ تكاد تشتعل بين جوانحه... ينظرُ حوله... يتراجع... بل يكتفي بلعبته
المفضلة... لعبة الشقاوة المتلثمة فوق أهدابه... فهو بات يتقنها وهي باتت تفهمها.."

النص الثاني:

"قلبي ليس حذاء لرجل تائه في طريق وعر.."

مقاربة نقدية

لقد بدا الخلل واضحًا في تركيب عبارات النص الأول، ويبيّن هذا في مرجع الضمائر (ه/ها)،
فليس لها ما تعود إليه، وهذا الأمر تنبه له النحاة قديمًا وأدرجوه ضمن الأخطاء في تركيب الجملة، إذ
لا بد من وجود اسم يتطابق والضمير، سبق الضمير ليعود الضمير إليه، ولم يستثن النحاة من ذلك
سوى مواضع خاصة ذكرها ابن هشام في كتابه "شرح شذور الذهب"، وهذا الموطن لا يندرج تحت
أي موضع من تلك المواضع، أما النص الثاني فهو مسبوك جيدًا، ولعل قصر النص ساعد على هذا.
وأما التصوير أو التعبير عن المعاني، ففي النص الأول يبدو أن الألفاظ خانت صاحبها في التعبير
عن المعنى المقصود؛ فكيف تتقافز الشقاوة فوق الأهداب، تحيّلوا معي المشهد، فسوف تدور عينا
ذلك الناظر كالذي يغشى عليه من الموت، وتصبح حركات عينيه حركات لا إرادية، تشبه حركة
عيني الكفيف.

كما أن النص الأول يعاني من تناقض في تركيبه؛ فواضح في عبارة "ثورة من الدفء"، فكيف
تكون ثورة وهي دفاء، والدف أصلًا رمز للشعور بالأمان، وهذا بطبيعة الحال ليس قصورًا في
الفهم، ولكنه قصور في العبارة الثرية إلى حد الفقر المدقع في المعنى.

أما النص الثاني فقد تردت الألفاظ في حمل المعنى المراد فقد وصفت الكاتبة قلبها بالحذاء،
وأصبح للعبارة مفهوم آخر تستدعيه، وهو رضا الكاتبة بأن يكون قلبها لرجل غير تائه في طريق
سهل؟ فهل تقبل بهذا؟ أظن الكاتبة خلال حوارها معها حول هذا المعنى لم تكن تقصد ذلك،
وأخذت تفسر العبارة على غير وجه تستوعبه العبارة نفسها.

وعليه، فعلى الكتاب أن يعلموا أن وسائل إخراج المعنى متعددة، فليتخيروا ألفاظاً لا تحتاج إلى دفاع عن مضمونها، وهذا لا يعني عدم انفتاح العبارة- أي عبارة- على دلالات إشراقية متعددة، وهذا غير ذلك.

وعلى صعيد اللغة المستخدمة في سبك النص الأول وصياغته، فإنها تعاني أيضاً من ترسبات اصطلاحية قديمة تراثية، فقد وظفت الكاتبة مصطلح "الغزو" في النص الأول، وهو مصطلح تراثي حربي غير رومانسي إطلاقاً، على الرغم من أن الكاتبة تحاول اجترار الرومانسية لكنها تفشل في اصطناعها، وهذا يكشف عن نفسية تعاني من خلل ما، تأتي الحروف بمعانيها لتكشف سر صاحبها لتخونه. عدا أن هذا يكشف عن لغة الكاتبة نفسها فهي من مخلفات اللاوعي في النضح من خزان اللغة المحفوظة التي تعطي مؤشراً على أن اللغة ليست حية، بل تسير في قوالب جامدة ومعلبة، وأما بقية الأقصوصة فكلام غير مدهش ولا جديد فيه، والخاتمة تعود إلى المربع الأول لتتلثم كما تتلثم الشقاوة على أهذاب المجهول، ولا تختلف كثيراً لغة النص الثاني عن لغة النص الأول في عدم الإدهاش، مع أنه لا يشكل سطرًا كاملاً، إلا أنه يتميز بملمح لغوي جميل ألا وهو التكثيف في العبارة لتدل على صورة ما، قد لا نتفق على جماليتها، لكنها ترسم مشهداً بائساً لرجل يشقى بأنانيته، ويحاول أن يشقى معه الغير.

ومن باب آخر، يلاحظ العيب في توظيف علامات الترقيم، فقد ألغت كاتبة النص الأول الفاصلة والنقطة وغيرها من علامات الترقيم، لتكتفي بنشر مجموعة من النقاط المترابطة لتفصل بين تلك العبارات التي يتكون منها النص، وكذلك فعلت صاحبة النص الثاني، فقد أنهت الخاطر بعلاماتي وقف نقطتين متتاليتين (...).، وهذا ابتعاد وعدم اكتراث أصلاً بأساسيات الترقيم في الكتابة العربية، وكأن من يكتب على حائط (الفيسبوك) معفي من الترقيم وعلاماته، أي يعني ذلك أن أحدهم لا يريد إشارات وعلامات، ولكنه يريد أن يظل عائماً في فضاء هذا العالم الإلكتروني غير المحدود؟ وأشير كذلك إلى عدم الدقة أحياناً في التقيد في الرسم الإملائي الصحيح، وهذا ما وقعت فيه صاحبة النص الثاني، فقد كتبت تنوين النصب في كلمة (حذاء) على الألف، وليس فوق الهزمة هكذا (حذاءً)، وهذا قد يدل على جهل بالقاعدة الإملائية، أو عدم اكتراث بها.

من كل ما تقدم، تظهر ملامح تلك الكتابة الإلكترونية على حوائط أصدقاؤكم، وأخصها فيما يأتي: عدم التزام القاعدة الإملائية والنحوية، والعبارات غير واضحة المعنى، بل يبحث الكاتب عن الإدهاش فقط، ولكنه لا يوفق في أغلب الأحيان، والأمثلة أكثر من أن تحصى، في هذين النصين وفي غيرهما، وكذلك لا يرجو الكاتب أن يبلور لنفسه صورة يعرف بها، فقط يكتفي بأن يثر ما عن في خاطره من دون أن يمحص أو يدقق، فهناك العديد من الكتاب يكتبون على عجل باستخدام الهاتف النقال، وهو مستقل لسيارة خلال سفر طويل، أو هو منتظر في محطة الحافلات أو غيرها من المواقف التي تقتضي الانتظار. فليس معنيًا بالجودة الفنية للعبارة، أو يأخذ على يد قلمه ويرحم الحروف ويحترم الألفاظ ودلالاتها، فالكاتب إذا خان حروفه وألفاظه وخرجت معانيه عن السيطرة، فخيانة الحروف له شيء متوقع.

نصيحة في ثوب فكاھي ونقد سياسيّ حادّ

في المصعد/ د. أحمد جاد الرّب (مصر)

في المصعد تحمست جارتی الشقراء للقاء الصديق عادل بكر. نصحتها ألا تفعل. (هو معلم فاضل ذو خلق) قلت لها. رفعت حاجبيها دهشة وأجابت: وكذلك أنا. فأنا لا أختلس سوى القبلات، لم أسرق ثورة، ولم أمزق وطناً، ولم أدس المتفجرات بفصول الأطفال، حتى إنني لم أكتب ومضة واحدة!

هكذا يكتب الدكتور أحمد جاد الرب هذا النص، ويظيره في الفضاء الإلكتروني، صانعا بهجة خاصة طريفة ومشاكسة طريفة مع صديقه عادل بكر، وليشاركه الأصدقاء في التعليق والدخول في مسار تفاعليّ جميل لا يخلو هو الآخر من حس فكاھي يعطي للنص متعته المرجوة.

يكتب الدكتور جاد الرب نصه، من دون عنوان يحدده، فقد جاء العنوان باقتراح شخصي، ولعل هذا الإغفال كان متعمداً، أو أنه من طبيعة الأدب الفيسبوكي، إذ عادة ما يتجاوز الكتاب عن وضع عناوين لنصوصهم، خصوصاً إذا ما كانت هذه النصوص قصيرة.

ينتمي هذا النص إلى فن القصة القصيرة جداً كونه أدباً إلكترونياً واضحاً ومؤدياً غرضه الآني التفاعلي، ودافعاً للمشاركة لما يستكن فيه من نزعة (تحرشية) لطيفة بريئة إلا من استنطاق المكونات الداخلية للمعنيين في هذا النص من أصدقاء أو إحدى تلك الشخصيات التي كانت فعلاً شخصية حقيقية وهو صديق الكاتب عادل بكر. وقد تحقق في النص عناصر القصّ التي تؤهله ليكون نصّاً مائزاً متميزاً دافعاً للكتابة والإشادة، فنادرًا ما تجد نصّاً طازجاً سريعاً كخاطر أوليّ يدفع فضول القارئ الناقد ليكتب عنه، ويخلق في فضائه المتعددة.

تقدم القصة فكرتها التي تنطوي على رسالة مهمة، معتمداً على هذا السرد السلس بتوظيف عناصر القصة من شخصيات وحوار ونهاية دالة مفتوحة على تأويلات متعددة، تربط الواقعيّ بالفني بأجمل ربط وأوقعه في النفس.

يبدو في القصة ثلاث شخصيات؛ السارد الذي هو بالضرورة هنا الكاتب نفسه، وصديقه الأستاذ عادل بكر، والمرأة الشقراء، وتبدو العلاقة بين هذه الشخصيات الثلاث أولاً في تلك النصيحة الفكاهية، ولكنها جادة في دلالتها التي يقدمها السارد للمرأة الشقراء التي تبطن (التحرش) بصديقه عادل بكر، إذ تستغل فرصة وجودهما معاً في المصعد، فينصحها السارد ألا تفعل، معتمداً على ما يتمتع به صديقه من خلق؛ فهو معلم خلوق. يأتي رد المرأة الشقراء بأنها أيضاً خلوقة، ولا تسعى إلا لبعض القبلات، مستطردة في الربط بين هذا الفعل الإنساني البريء وأفعال سياسية إجرامية، فهي "لم تسرق ثورة، ولم تمزق وطناً، ولم تدس المتفجرات بفصول الأطفال"، وتزيد من جرعة الفكاهة ليتحول الموقف مرة أخرى من الجدية والسوداوية السياسية إلى فكاهة جميلة عندما تردف قائلة: "حتى أنني لم أكتب ومضة واحدة!"، فهل كان الرابط بين هذا وذاك هو من أجل التخلص من همّ الأعمال السياسية التي تحاصر الإنسان العربي إلى شيء من الطرفة الناعمة، التي تترك ابتسامة خجولة على ثغر القارئ المتابع؟ ربما أراد الكاتب أيضاً توجيه سهام النقد إلى كتاب الومضات غير المحترفين الذين يكتبون لمجرد الكتابة من دون أن تكون تلك الكتابات ناضجة أو مستفزة، وربما لأنها سياسية في محتواها الخجول المربك الذي لا يشبع هم القارئ المنتظر، فيثير فيه الاشمزاز إلى حد القرف شبيهاً بأفعال الإجرام السياسي، وكأن النص غير المكتمل هو أيضاً جريمة تؤثر في الوعي وتثير في المتلقي ما تثيره من همّ على همّ.

لقد جاء مفتتح النص كذلك دالاً، واعتمد الإزاحة اللفظية، فليس شرطاً أن يكون مكان ذلك الفعل التحريشي والاكْتفاء بالقبل هو مصعد عمارة متعددة الطبقات، ربما لا تتجاوز كثيراً في التحليل والاستنتاج إذ نرى أن المصعد يتخذ دلالات أخرى، فلماذا مثلاً لا يحمل دلالات التطلع إلى أعلى والوصول إلى الأمن والأمان خلال مسيرة الإنسان العربي المتطلع للعيش بسلام وممارسة توافهه بكل ما أوتي من إنسانية وبشرية، فتأتي الأفعال الإجرامية السياسية المشبعة بالحياة العربية مانعة لتحقيق هذا الوصول وهذا المطمح الشخصي الإنساني البسيط؟

وهذا تكتمل مشهدية القصة القصيرة جداً لتكون مفتوحة الآفاق السياسية والاجتماعية والفنية، وتألفت كل تلك الجوانب وتألفت معاً لتقديم نص تفاعلي، نجح كثيراً في إحداث نقاش فكاهي

جميل بين المعنيين ينطوي على آهة مكتومة من وجع سياسي وثقافي متعمد، أراده الكاتب أن يكون واضحاً حاداً من دون أن يتنازل عن شروط الفن التي تؤهله ليكون نصّاً تفاعلياً إلكترونيّاً ناضجاً ومؤثراً.

نسق العلامات النصية واللغوية

في "أرواح شاحبة"*

بِمَ يمكنني أن أصف كتاب "أرواح شاحبة" للكاتب هاني أبو انعيم غير أنه كتاب ممتع "ماتع السرد"؟ كما وصفه الأديب الليبي جمعة الفاخري في مقدمته المسهبة اللغوية والشرح والتعريف بهذه المجموعة؟

ما يلفت النظر في هذه المجموعة القصصية القصيرة جدًّا مجموعة من النسقيات المتألّفة سواء في العلامات النصية الداخلية أم في النسقية اللغوية على ما ستم مناقشته هنا.

ولنبداً بعناوين النصوص التي جاء (98) عنواناً كلمة واحدة من أصل (102) عنوان، وجاء مفرداً منها (78) عنواناً بمقابل (24) عنواناً مجموعاً، وقد حاز المصدر الدال على الحدئية المطلقة (53) عنواناً مقابل (49) عنواناً غير ذلك، ولكنه اختار عنوان "أرواح شاحبة" عنواناً للمجموعة، خارجاً عن نسقية العناوين الداخلية، إذ لم يأت أي عنوان منها بهذه الصيغة (صفة وموصوف) نكرتين، إلا أن هذا العنوان يتشابه مع العناوين الداخلية التي جاءت كلها نكرة إلا عنوانين اثنين معرّفين بالإضافة، ما يشي مع علامات نصية أخرى بالتجريد والإطلاق وعدم الحصر في بنية النص المعرف الذي ربما يعطي دلالات قاطعة غير مفتوحة على التأويل وتعدد القراءات.

هل لذلك من تفسير غير هذا؟ ربما كشف طول التأمل والتدبر ما استكنّ من معانٍ ودلالات خلف هذه النسقية التراتبية في الصياغة، لاسيما غياب الفعل بشتى أنواعه عن هذه العناوين، لتكون النصوص في أغلبها مبنية على الفعل ماضياً، ثم مضارعاً، ثم الأمر فعلاً واحداً، عدا (12) نصّاً افتتحها السارد باسم أو حرف أو ظرف، وقد جاءت الافتتاحيات الفعلية مثبتة عدا نص واحد فقط. هل لذلك من تأويل أيضاً يشي بالتركيب النسقي للغات الكاتب المتسقة مع ضرورات هذا اللون من القص القصير جدًّا الذي يميل إلى التكتيف والاقتصاد اللغوي؟

* صدر الكتاب عن دار فلاور للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 2014، والكاتب هاني أبو انعيم كاتب أردني صدر له مجموعة روايات ومجموعات قصصية أخرى، منها: رواية رسل السلام، واشطيو، وذبيحة، ووخزات نازفة، ورواية واحة اليقين.

كما ينبغي الإشارة أيضًا إلى أن كل نص من هذه النصوص استقلّ بنفسه في صفحة واحدة، وجاءت أغلب النصوص متوازنة في قوامها السردية، بحيث جاءت على نسق واحد، وكأنها شجيرات مصفوفة متناسقة الأطوال والأحجام على جادتي الطريق الممتد من أول صفحة حتى آخر صفحة بالإضافة إلى ذلك النسق الذي يحكم بنية النص الداخلية بمجموع جملة التي شكلت وحدات متناسقة شكلاً ومضموناً.

لعل هذا الذي أشرت إليه آنفاً، يشعر القارئ بالتوازن الفعلي عند حدث القراءة، وإن كانت النصوص بمجملها حاملة لذلك البعد الصادم من المفارقة المرة التي ربما دفعت القارئ ليعيد قراءة بعض النصوص غير مرة، لعله يستعيد توازنه بعد دهشة تلقي النص لأول وهلة كأنها أول دهشة. ربما لم تكن الأفكار التي تناوّلها الكاتب في النصوص جديدة أو طريفة، فقد اعتمد السارد في عرضها على نسقية المؤلف والمعهود في الحياة السياسية والاجتماعية ذات الظلال الاقتصادية أحياناً، إلا أن تلك النسقية في السرد المفضية إلى الدهشة جعلت النصوص ذات أبعاد تهزّ ضمير أو على الأقل تذكر القارئ وتلفت نظره إلى ما يجب أن يكون من نسقية التوازن المعرفي ونسقية التلقي، المتفقة مع ما يحمل الكاتب من أفكار نسقية متوازنة تمسّ المحرم مساً خفيفاً منبهاً، ليحافظ مرتين على نسقية القيم المجتمعية؛ مرة وهو يحذر يحذر لطيف مما يعتقد أنه لا ينبغي أن يكون، وثانية بطهارة اللغة والبعد عما قد يحدش نسقية الحياء التي تتفق بكل تأكيد مع ما يتمتع به الكاتب من حياء ودمائة خلق وطيب معشر. ومن جهة أخرى داخل نظرية النسقية التراتبية النصية، غلب على النصوص اعتمادها على ضمير السرد (هو/ هي/ هم) عدا نصين جاءا بضمير المتكلم (أنا)، وقد سيطر ضمير المفرد الغائب سيطرة شبه مطلقة على النصوص المائة المتبقية.

وبعد، ماذا تعني كل تلك النسقيات التي ابنتى عليها الكاتب قصصه القصيرة جداً؟ ربما أشارت على أقل تقدير إلى أمرين مهمين، الأول محافظته على كلاسيكية الفن القصصي فيما بدا يترسخ من شروط كتابة القصة القصيرة جداً، هذا الفن الذي لا يزال طازجاً، يسعى مبدعه أن يرسخوا قواعده، فليس بمستحسن أن يحطم المبدع قواعد فنّ لما تستقرّ بعد قواعده الفنية. وأما الثاني، وهو قرين الأمر الأول، أن الكاتب يكتب قصصه بوعي، لذلك تغلب على النصوص ملامح

الهدوء، فلم تتوتر اللغة، وظلت محافظة على هدوء أعصابها، فالكاتب خاضع للفكرة ومخضع اللغة والفكرة معاً للسرد لتعبر عن أفكاره بهدوء متناسق ضمن آليات الإبداع التي ارتضاها المؤلف في هذه المجموعة التي وجب أن يقال فيها إنها لبنة نوعية تضاف إلى لبنات الفن القصصي الحديث، وترسخ إبداعاً شروطه الفنية.

"الشهقة الأولى" ومحاذير الكتابة الفيسبوكية

عندما قرأت قبل عامين تقريرا كتاب "في قلب هذا الكتاب أعيش"، وجدت فيه حلما لفتاتين قرويتين تريدان الانفكاك من أسر كل ما يكبلهما لتمارسا حرّيتها على صفحات الفيسبوك، كان الكتاب مشتركا بين أسيل ريدي ويسان شتيّة، اليوم تنفرد بيسان بكتابتها الجديد "الشهقة الأولى".
فماذا في قلب هذا الكتاب؟

أسترجع هنا فحوى كلام سابق كنت وصفت به ذلك الكتاب بأنه يمثل الأدب الإلكتروني بكل ما يحمل من سمات أسلوبية وموضوعية، فلا تزال بيسان تكتب أحلامها وتصوّراتها الفردية، وتعبّر عن ذلك المحيط التي عبّرت عنه سابقا (الذات، الحبيب، الصديق، العائلة، الشهداء، الأسرى، النكبة، المخيم، الهزيمة، تمجيد الأبطال القوميّين وخاصة صدام حسين)، كل تلك النصوص مأخوذة مما تنشره الكاتبة على صفحاتها في الفيسبوك، وفي مناسبات متعدّدة؛ كالأعياد، ويوم العمّال، وتتفاعل مع الأحداث السياسية الطارئة، وخاصة إضراب الأسرى أو احتجاج جثامين الشهداء.
لا تزال شخصية الكاتبة كما هي، ولا تزال تعاني مما عانت منه في كتابها الأوّل، ولا تزال لغتها كما كانت قبل عامين، لغة بسيطة، بعيدة عن التصوير والمجاز في الأعمّ الأغلب، وإن داخلها أحيانا بعض التهويل، ولا سيما عند الحديث عن الحب وإعلانها الانحياز له بكل ما أوتيت من طاقة وقدرة، حتىّ بدت رومانسية خيالية غير مقنعة. وكتبت بعض النصوص بالعامية، وأرقت بعض النصوص بصور، مما كانت تنشره على الفيسبوك.

لقد حملت الكاتبة لغتها شيئا من ثقافتها الخاصة، وأبانت عن مصادر تلك الثقافة، سواء الدينية أم الأدبية أم الموسيقية؛ فبدت ملامح لنزار قبّاني من خلال أغاني كاظم الساهر، وأغاني أم كلثوم وفيروز، وحضر تيم البرغوثي ومحمود درويش وسميح القاسم وناجي العلي ومرسيل خليفة، وأحلام مستغانمي، إنها باختصار ملامح ثقافة كلاسيكية معروفة ومشتهرة بين رواد الفيسبوك،

* تناولت الكتاب بمقال نشر في كتاب "شهرزاد ما زالت تروي".

فمن لم يقرأ هؤلاء الكتاب عملاً كاملاً، فإنه على الأقلّ قرأ بعض مقتطفات مما هو شائع على الصفحات الزرقاء، لتتشكّل منه ثقافة فيسيفسائية غير متجانسة، وليس له أثر حقيقيّ في لغة الكتاب سوى في معرفة هذه الأسماء وأعمالهم وبعض جمل متناثرة من أقوالهم. إنّ هؤلاء الشباب لا وقت لديهم للقراءة أكثر من ذلك، وها هم يعرفون تلك الأسماء ويوظفونها في كتاباتهم، وهذا ما ظهر في كتاب "الشّهقة الأولى".

لعلّ أكثر ما يحسب لمواقع التواصل الاجتماعيّ أنّها تشجّع الشباب على الكتابة والتّعبير عن آرائهم بحريّة، ولكن ما ينبغي الحذر منه أن يظنّ هؤلاء الشباب أنّ كلّ ما ينشر على الفيسبوك صالح للنّشر في كتاب ورقيّ. فلن يعيب النّصّ أنّه نصّ إلكترونيّ المنشأ والظرف، ولكن للكتاب الورقيّ هيئته وأصوله التي يجب أن تراعى، وقد افتقر هذا الكتاب للكثير من تلك الأصول، مع أنّ الكاتبة لا تتحمل وحدها كلّ ما فيه من أخطاء وسقطات، فالمدقق اللّغويّ والمصمّم الداخليّ للكتاب عليهما مسؤوليّة مباشرة عن جودة الكتاب وإخراجه بشكل لائق، مع مراعاة التّصميم المعتمد للكتاب، ويتحمّل الناشر بعد الكاتب مباشرة، أو ربّما قبله، المسؤوليّة الكبرى؛ فلا يدفع بأيّ كتاب إلى المطبعة من دون أن يحقّق ذلك الكتاب شروط النّشر الأولى، وإلا سيكون الناشر والمؤلّف في المحصلّة النهائيّة شريكين في إثم إنتاج نصّ رديء، لن يساهم في التّعبير عن الكاتب وتحقيق حلمه في أن يكون كاتباً معتمداً في المستقبل.

هذا ما حدث مع بيسان شتيّة في هذا الكتاب، فقد احتوى كتابها نصوصاً تحتاج إلى مراجعة، ليس من ناحية لغويّة فقط، (مع أنّ الكتاب مدقّق لغويّاً)، ولكن أيضاً من ناحية تركيبية، ففي ذلك النّصّ الطويل بعنوان "وأنيبي الآن أنت"، الذي شغل مساحة كبيرة من الكتاب (35-58)، فيه الكثير من الخلل، سواء في تركيب الجمل، أم في إنشاء نصّ صالح ليكون قصّة قصيرة أو تسجيل حكاية مثيرة. إنّ هذا النّصّ أشبه بكتلة العجين الذي بقي في طوره الأوّل، عدا ما فيه من تعدّد للأصوات غير واضح الهدف، وتعدّد الموضوعات الذي يشتت القارئ، وكأنّه مجموعة نصوص مركّبة من نصوص أخرى، كان ينقصها اللّحمة والبناء المحكم.

وعلى الرغم من كل ما سبق قوله من ملاحظات على الكتاب، إلا أنه يحتوي نصوفاً جيدة على ندرتها، لا تزيد عن بضعة نصوص، ضاعت بين الركام اللغوي وفوضى البوح والسرد والتعبير غير المنظم.

وإن كان هناك ملاحظة أخيرة أوجهها للكاتبة، فإن عليها أن تكتب أقل، وعليها أن تتأمل أكثر، وتقرأ أكثر وأكثر؛ وأن تتخذ من صفحة الفيسبوك مختبراً للتدريب أكثر على الكتابة وصقل لغتها وتراكيبها قبل إيداعها في كتاب مطبوع؛ فالتأليف ليس مجرد بوح ذاتي وسرد حكايات وأحلام مجمعة، نضعها في علب للتخزين، إنه صنعة تحكمها أبجديات لا بد من إتقانها، وإلا سيظل نتاجنا الأدبي متواضعاً.

الدّهشة في التّعبير عن الوقت

هل لأن الكتاب معنون بـ"تعالوا نشد الوقت*" يجب علينا أن نكتب عن الوقت؟ ربما ينجح أحياناً الكاتب في توريث القارئ ليلتفت نحو فكرة محددة في كتابه، وإن استطاع الكاتب أن يكون كذلك مورطاً قارئه من دون أن يصيبه بخيبة أمل، فهي براعة وأي براعة؟ ولذلك ربما رأيت أن الكاتب قد ورطني لأدخل في الكتاب وفكرته التي يقوم عليها بعيداً عن التتبع النصي هنا وهناك، وبعيداً عن استهلال الحديث عن العنوان، وإن كانت إستراتيجية صياغته على هذا النحو تغري بالحديث، ولكنني سأتجاوز عنها إلى ما اعتقدت أنه الأهم في هذا الكتاب، متورطاً تورطاً جميلاً لأقدم شيئاً حول ذلك المحتفى به.

ما هو ذلك الأهم في هذا الكتاب والمحتفى به؟ إنه حضور الوقت في كل نص وفي أغلب عناوين النصوص والعناوين الفرعية، فالكتاب يحتوي على ثلاثين نصّاً، حضر الوقت في اثني عشر نصّاً حضوراً مباشراً، إذ اعتمد فيها على البحث عن الوقت بشكل أساس في هاتيك النصوص، وأما النصوص الثماني عشرة المتبقية، فإن لها ظلالاً من الوقت أيضاً على الرغم من أن هناك عناوين فرعية تحيل على الوقت بشكل مباشر، عدا حضور الوقت بكل إمكانياته اللغوية والدلالية في النصوص، سواء عن طريق اللفظ أو عن طريق الفكرة ذاتها، فالفكرة وقت كذلك، والذات وقت، واللغة وقت، وكل شيء له ارتباط بالوقت، إذن تكتسب الأشياء دلالتها من الوقت وتأخذ كينونتها من الوقت، فالحياة وقت وسلبها وقت، إذن كل شيء هو الوقت.

كيف يتعلّق الأشخاص بالوقت؟

تتحدث نصوص الكتاب عن شخصيات كثيرة لها ارتباط بالكاتب سواء أكانوا أناساً عابرين، أو أصدقاء مقربين، فكل هؤلاء الأشخاص لهم حضور في الوقت، وتشكلت علاقتهم معه بالوقت،

* المؤلف أمير الطردة، فلسطين، وصدر الكتاب عن دار فضاءات، 2014، ويقع في (102) صفحة من القطع المتوسط، وقد قدم للكتاب الكتب المقدسي إبراهيم جوهر مشيداً بالكاتب وبلغته وتنوع نصوصه شكلاً ومضموناً.

فالوقت علاقة إذن، والشخص طرف العلاقة، إذن الشخص وقت كذلك، تعالوا نشدّ هذه الفكرة لنرى ارتباط الأشخاص بالوقت، الأمّ وعلاقتها مع ابنها كانت علاقة انتظار، إذن علاقة وقت، الكاتب وعلاقته بأخيه المغترب علاقة وقت وإحساس بالفراغ، وحضور هنا وهناك يفرض افتراقاً وقتياً لصالح تذكر العلاقة في الوقت، وعلاقة الكاتب بالراصد الجوي علاقة وقت بامتياز وملاحظة هذا الوقت وترقب ذلك الوقت بكل وقت، صنعت علاقة، أساسها الشخص المرتبط عمله أصلاً بالوقت، فأكثر الناس إحساساً بالوقت هو الفلكي، والراصد الجوي هو هذا الذي يراقب الوقت، والكاتب هو ذلك الذي يبني صداقته بناء على علاقة كليهما بالوقت.

ليس فقط الأشخاص لها علاقة بالوقت، ثمة أشياء أخرى لها علاقة بالوقت، ولا تكون إلا نتاجاً من نتاجات الوقت، فكيف تكون علاقات الأشياء من حولنا بالوقت؟ ألم يكن القمر والشارع والضوء والقلم والكتابة لها ظلال من وقت، ولا يخلقها إلا الوقت؟ فالشارع لا يكون من دون وقت شرع فيه ليشرعه الناس في الوقت، والقمر لا يكون إلا في الوقت ليلاً والضوء وقت الليل ووقت النهار ووقت الذات، والقلم والكتابة وقت، آلة تستهلك الوقت لتصنع الكتابة في حالتها الوقتية، لتكون القراءة أيضاً حالة وقت لا محالة، حتى الشاي وقت والمعطف وقت، ليتحول الروتين إلى إحساس عنيف بالضجر من تكرار في الوقت.

تفتح نصوص الكتاب أفق التفكير في الكتابة عن الوقت؛ لأنها كلها بنيت على الوقت، ولو تأملنا جيداً الكتابة كحالة إبداعية هي فعلاً وقت، ولو تأملنا اللغة هي وقت، ولو تأملنا السرد فإنه وقت، إذن الوقت بحاجة أن نتأمله، فدعونا نشدّه ثانية لنرى تحقق الوقت في اللغة كيف كان.

ما هي اللغة؟ إنها أسماء وأفعال فقط. أما الحروف فإنها خدم، وعلى ذلك تكتسب أسماء الأشياء دلالتها في الوقت، ليس الأسماء التي تدل على معنى الوقت فقط بل هناك أسماء المعنى فيها هو الوقت، فالأسماء الجامدة كالقمر، والشمس، والغيوم، والنجوم، والكرسي، والتلفاز، والفيديو، وغيرها الكثير، وقد حضرت كل تلك الأسماء وغيرها في هذه النصوص وارتبطت سياقياً بالوقت، وعانت من ثقل الوقت كما يعاني الكاتب نفسه من ثقل الوقت. عدا عن ذلك تعلق الوقت بما لا ينفى بالأسماء المشتقة التي أساسها الفعل الذي هو أساسه الوقت، وكان لافتاً جداً حضور

"المصدر" في لغة الكتاب وخاصة في كثير من العناوين (موت، حضور، الحياة، ارتحال، حرب، غياب، ازدحام، رجوع)، فما هو المصدر؟ ألم يعرفه اللغويون بأنه "حدث تجرد عن الزمن"، وكأنه قد تحرر من الوقت، ليصنع له وقتاً مناسباً، إذ لا يكون الحدث منطقيًا إلا بالوقت، إنها المرواغة في الوقت ومن أجل الوقت.

أما الأفعال، فلا شيء في اللغة يدل على الوقت كما تدل الأفعال بنوعيتها التامة والناقصة، فالفعل هو الوقت، لذلك كان التصنيف الزمني/الوقتي حاضرًا في الفعل ماضيًا ومضارعًا وأمرًا، وقد أحضره الكاتب في عنوان الكتاب في صيغتين؛ مضارع وأمر، بدلالة واحدة مستقبلية، وكأنه تجاوز الواقع الذي يقول عنه في ثنايا الكتاب أنه واقع فاسد، وبالتالي فإنه تجاوز عنه كما تجاوز عن الماضي الذي لم يعيش فيه مطلقًا، حتى وهو يتحدث عن النكبة، تجاوز الماضي القريب وتحدث عن الواقع متطلعًا نحو المستقبل، ولذلك كانت اللغة استشرافية تقدمية ولم تكن ماضوية أو أسيرة الواقع، وقد أبانت النصوص عن ذلك وأهم تلك النصوص نصوص "صديقي الراصد الجوي" الذي أراد أن يعرف الواقع الحاضر، ليتصرف في المستقبل. أما الأفعال الناقصة التي حضر منها بقوة الفعلان "ما زال" و"صار" ليدلان دلالة مؤكدة على الوقت، على الرغم من أن دلالة الوقت فيها أيضًا ككل الأفعال الناقصة دلالة مجازية أو إن شئت دلالة رمزية، بل إن الأفعال الناقصة لم تكتمل إلا بزمن مطلق مع أنها ناقصة في الحديثية.

وهكذا جاء الكتاب حافلًا بالوقت سواء بالفكرة أو الأشخاص أو الأشياء أو اللغة، من العنوان حتى آخر جملة انتهى الكتاب بها، فإنها لتدل دلالة أكيدة على الوقت: "لا تتأخر مرة أخرى، فما زال وجهك ماء الحروف"، وكأنه انفتح أفق للكاتب على مشاريع كتابية جديدة، فنحن إذن بانتظار ما سيتمخض عنه الوقت في قابل الأيام، وماذا سيكون المولود القادم في رحم الزمن القادم؟ فلعل جواب ذلك عند الكاتب، وما تحببه لنا نفسه العامرة بالقوة والفكرة.

الفصل الرَّابِع
محمود شقير والكتابة للأطفال

"مريم وكنعان" وبناء وعي الطفولة المبكر

تنوّعت مجالات الكتابة عند الكاتب محمود شقير ما بين كتابة القصة القصيرة جدًّا والقصة القصيرة والرواية والمسرحية والسيرة وكتابة السيناريو، وكتب للصغار ولل كبار باقتدار وإبداع، هادئ اللغة وجميلها، تنساب إلى نفس القارئ بسلاسة فتتغلغل بعمق. كما تنوعت نشاطاته الأدبية في فلسطين والعالم، وترجمت أعماله إلى لغات متعددة. وحصل على عدة جوائز إبداعية، وكرّم في العديد من المحافل الثقافية، ووصلت روايته "مديح لنساء العائلة" إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر في العام (2016). وأتناول في هذا الفصل مجموعة من الأعمال الإبداعية التي صدرت للكاتب عن جمعية الزيفونة لتنمية ثقافة الطفل، وهي متنوعة بين القصة والسيرة.

لقد استمتعت بقراءة هذه الإصدارات، أملًا أن تجد هذا القصص قبولًا عند طلابنا الأعزاء وعند الأهل والمعلمين والمهتمين والتربويين عمومًا، ويجب ألا ننسى دور القصص والحكايات في صوغ نفسية الطالب، بل إن هذا الأسلوب أسلوب ضروري تعليمي وحياتي، ويكفي للدلالة على أهميته أن القرآن الكريم قد استخدمه ووظفه في أمور جليّة ومصيرية، فما بالنا ننشغل عنه ولا نعطيه أهمية؟

تصدر قصة "مريم وكنعان" للكاتب محمود شقير منشورات جمعية الزيفونة لتنمية ثقافة الطفل للعام الدراسي (2014/2015)، لتنضم إلى مجموعة منشورات أخرى صدرت للكاتب ولغيره من الكُتّاب عن الجمعية، موجهة للفتيات والفتيان أو الأطفال عمومًا، تلك الفئة التي يستهدف هؤلاء الكتاب بناء وعيها الفكري، عبر مجموعة من القضايا التي يناقشونها، ويُعنى بها الطفل في سنوات عمره الأولى.

لا تنفصل هذه المجموعة القصيرة الواقعة في (24) صفحة من القطع الصغير عن منشورات الكاتب الأخرى من مثل "أنا وفضوم والريح والغيوم"، أو رواية "كلام مريم"، أو "أنا وجمانة"، فكلها تستقيم من وجهة نظر فكرية واحدة، يرفع الكاتب فيها أفكار الطفل ليكون طفلًا مفكرًا

واعياً لما يدور حوله، عدا أنها تمنح الفتيات دوراً مساوياً للفتيان من دون تمييز بينهما، ولعلّ الفتيات فيما يكتب شقير يتصدرن المشهد بوضوح أكثر من الفتيان، فقد لاحظنا ذلك في رواية "كلام مريم" ورواية "أنا وجمانة"، وكأن الكاتب يبغي إرسال رسائل غير مباشرة في ضرورة الالتفات للفتيات ودورهن وفكرهن ووعيهن وقضاياهن، ليحارب المفهوم المجتمعي الفكري السائد الذي يسعى إلى تهميشهنّ، وهو بذلك ينطلق من رؤاه التقدمية في بث الوعي الشامل بين كل فئات المجتمع، وخاصة فئة الفتيان والفتيات، الذين هم رجال الغد ونساؤه لا محالة.

تأتي في هذا السياق قصة "مريم وكنعان" بمشاهدها الخمسة التي بناها الكاتب كمشاهد منفصلة في البنية الحكائية الخاصة لكل مشهد، ولكنها تشكل لوحة واحدة بشخصيتها الرئيسيتين مريم وكنعان أو سناء ونعمان في المشهد الأخير، فهما الحكاية والشخص، وليس هذا فقط، بل إنها أيضاً ظهرا هنا كأيقونتين ثقافيتين يسكنان كتاباً مشتركاً، ويعيشان فيه، ويريدان التمرد على هذا الإطار المادي الفكري المحصور ضمن دفتين وقراءة مغلقة ليكونا كما يريدان، ينطلقان ويتحرران، ويمارسان حياتهما كما يحلو لهما.

لقد جاءت الحيلة الفنية من الكاتب في أسر الفتى والفتاة ضمن كتاب، وكأن هذا الأسر أسر معنوي فكري، وأول شروط التحرر يكون في التمرد على هذا الإطار الفكري، فيتوجهان للكاتب الواقعي الذي يتحول إلى شخصية من شخصيات القصة "محمود شقير"، ويعلنان أمامه التمرد: "نعم قررنا التمرد، ولن نعود إلى الإقامة في كتابك" (ص8)، فيحاورهما الكاتب مشيراً إلى أهمية وجودهما في كتابه، مطلقاً حريتهما في نهاية الحوار، ليسير هو "في اتجاه، وهما سارا في اتجاه آخر" (ص8). وبعد هذا التحرر الخادع نكتشف أنهما لا يزالان أسيري صفحات كتاب محمود شقير، فيتابع الكاتب مشاهد من حياتهما معاً، ليترك لهما السرد فيتحدثان عن أجواء الحرب والقصف، في "مريم وكنعان تحت القصف"، فيرصدان بلغتهما مشاهد من العدوان الإسرائيلي على قطاع غزة، رابطاً جناحي الوطن معاً غزة ورام الله برباط مشاعري واحد، فالمؤلف من القدس، والناشر من رام الله، والكتاب بشخصيته مريم وكنعان في غزة حيث الدمار والقصف والموت. وعلى الرغم من شدة الحرب ووقعها الأليم على الناس في غزة والأطفال بشكل خاص، إلا أن الكاتب يشدد على مسألتين

مهمتين مرتبطتين بالوعي الفكري العام، وهما الصمود والأمل عبر رمزية متسقة مع وعي الكاتب وأهدافه النضالية، " وقع الكتاب الذي يضم مريم وكنعان بين دفتيه في يد طفل وجده بين الركام. فتح الطفل صفحات الكتاب الذي علاه التراب، وسمع مريم تقول: صباح الأمل. وسمع كنعان يقول: تباركت الحياة. راح الطفل يركض في الطرقات، غير آبه بضجيج الطائرات " (ص 14).

لقد نجحت مريم، كما نجح كنعان، ومن قبل، نجح الكاتبُ في بث عناصر الحياة مقابل عناصر الموت، وكأن رسالة الكاتب في الوعي ضمن الكتاب والتركيز على رمزيته آتت أكلها في التحدي والتأثير والمقاومة. وأما في مشهد "النهر" فإن مريم تغيب عنه، ليكون الحوار ثنائياً بين النهر وبين كنعان، فما الذي دعا الكاتبَ ليغيب مريم عن هذا المشهد؟ وعلى الرغم من جمالية الحوار وإنسانيته وانسيابه وتفاؤله إلا أنني لم أستطيع تفسير هذا الغياب الفني لمريم عن النهر، ومن يدقق في المشهد جيداً يرى أن العناصر الموجودة فيه عناصر ذكورية (النهر، كنعان، الرجال، الأولاد)، وقد منح الكاتب هذه العناصر أبعاداً من القوة والتجدد والحياة، وظهر النهر كأنه أصل الحياة المتجددة في مائه الذي لا يكف عن الجريان. ولكن يبقى السؤال قائماً: لماذا غابت مريم عن أهم مشهد في القصة؟

إلى هنا تنتهي مشاهد قصة مريم وكنعان، لنجد في القصة الأخيرة "في ظل الزيفونة" شخصيتين أخريين هما سناء ونعمان، مع أن الثنائية ظلت موجودة وظل الكتاب موجوداً ولكن بصيغة مختلفة، تتمثل في مجلة الزيفونة، وفي هذا المشهد يتحدث شقير عن هذه المجلة التي تساهم برفع الوعي لدى فئة الفتيان والفتيات والأطفال عموماً وارتباط الأطفال بها، ويبرز الدور الذي يضطلع به مدير المجلة (الأستاذ شريف سمحان) الذي قدمه بالوصف قائلاً: "وقف مدير المجلة بشعره الأبيض أمام الجميع" (ص 22)، ليؤكد ارتباطه بالمجلة، وبأنه يسكن الزيفونة كهؤلاء الأطفال تماماً.

ولكن ماذا كان سيحدث لو ظلت مريم وبقي كنعان هما شخصيتي المشهد الأخير؟ فالأسماء هنا ليست ذات دلالة خاصة فنياً، وكان المشهد أكثر التحاماً مع المشاهد السابقة. يبدو أن هذا سؤال آخر لم أجد له إجابة، على الرغم من أن الأثر في نفس الطفل الذي يتركه تغيير الأسماء في مجموعة قصيرة تقرأ بنصف ساعة أو أكثر قليلاً ربما سيشكل كسرًا لإيقاع القصة، وربما تركت في النفس حيرة وقلقاً كبيرين.

وقفة مع "قطّوطة في المدرسة وقصص أخرى"

تتألف مجموعة "قطّوطة في المدرسة وقصص أخرى" من ثماني قصص قصيرة، مصوغة بلغة سهلة وسلسلة ومناسبة للأطفال، وقد ترافق مع كل قصة صورة تعبر عن مضمون القصة وتنم عن موضوعها، وقد راعت عنصر الجاذبية والتشويق بدءاً من الشكل الخارجي للكتاب الذي ضم المجموعة القصصية وانتهاء بالصور التعبيرية الداخلية، مروراً بالنصوص الثمانية القصيرة، التي لم يحتل كل نص منها سوى صفحة واحدة.

لقد عرضت القصص موضوعها عاكسة خبرة كاتب متميز في الكتابة للأطفال والكبار، وله العديد من المجموعات القصصية، فقد أفرغ الكاتب محمود شقير تلك الخبرة في هذا العمل الإبداعي متخذاً من القط ذلك الحيوان الأليف بطلاً لهذه المجموعة، هذا الحيوان الأليف الذي يجبه الأطفال، ولهم معه حكايات ظريفة وممتعة.

تشكل قصص هذه المجموعة، كقصة مريم وكنعان، قصة واحدة بمشاهد ثمانية، فليست قصصاً من هنا وهناك تجمعها دفّتا كتاب واحد، بل إن القارئ ليشعر بالتسلسل في الأحداث مع كل قصة، فأبطال القصص الثماني هم لم يتغيروا، لترسم كل قصة موقفاً لذينك الأخوين (أدهم، وفدوى) مع قطتها الظريفة، بدءاً من القصة الأولى "صداقة دائمة" وحتى آخر القصص "رقص في ساحة الدار"، فتشارك قطّوطة الأخوين في أنشطة حياتها اليومية، وحتى أنها تذهب إلى المدرسة، وإلى المسبح وتلعب الكرة، إنها فعلاً صديقة ومحبة للحياة، ويصدر عنها ذلك المرح الطفولي الجميل الذي يتحلى به الأطفال.

ولم تقتصر تلك القصص على أن تقدم للطفل مشاهد طفولية بريئة من فرح ودعابة لطيفة، بل حملت كثيراً من الرسائل القيمة التعليمية ما يجعلها أمثلة حية لنماذج تعليمية مميزة، ففي كل المشاهد القصصية نرى الروح الجماعية، والبعد عن الأنانية، وقد وجد هذا في كل المشاهد الثمانية، منذ اتفاقها على أن تكون قطّوطة صديقة مشتركة في القصة الأولى، وحتى الرقص في ساحة الدار حيث

الجد والجددة والطفلان والقطعة يشاركون برقصة جماعية في القصة الأخيرة. وعدا ذلك تحفل هذه المجموعة القصصية بقيم مجتمعية مهمة، تعرف الطالب بها بعيداً عن الوعظ المباشر والتلقين الفجّ، من مثل احترام مشاعر الآخرين، وعدم إيذاء الجيران، والصبر والأناة وتحمل المسؤولية، والاهتمام بالشأن العام والقضايا المجتمعية الكبرى، وغيرها الكثير.

ولم تهمل هذه المشاهد الهم الفلسطيني العام، فقد تناولت موضوعاً من أهم الموضوعات السياسية في فلسطين، إنها قضية الأسرى التي خصص لها الكاتب قصة "إضراب عن الطعام"، فيعبر الطفلان مع قطتها وأسرتها وأهل البلدة عن تضامنها، فيعلنون جميعاً امتناعها عن الطعام تعاطفاً مع هذه القضية الإنسانية الكبرى التي بلا شك كان لها ولا يزال تداعيات نفسية كبيرة على أطفال فلسطين، فكثير من أطفالنا قد حرموا رؤية آبائهم أو أمهاتهم حتى، لأنهم يقبعون وراء القضبان ثمناً لحرية مرتقبة وانتصاراً لقضية عادلة.

ومن المواقف الإنسانية التي أحب أن أشير إليها، وقد وقفت عندها هذه القصص قصة "هدايا العيد"، وهي تتحدث عن تفكير أدهم وأخته فدوى بإحضار هدية لأهم في عيد المرأة الذي يصادف في الثامن من آذار، فيقرر كل منهما تقديم هدية لا تحتاج إلى نقود، يذهبان لأمهاتهما ويطلب كل واحد منهما قبلة على خدها، قائلين: كل عام وأنت بخير.

إنها أعظم هدية، لأنها عظيمة في دلالتها وتعبيريتها، وتحمل رسالة للصغير وللكبير على حد سواء، إن هناك هدايا فعلاً لا تحتاج إلى نقود، فعندنا المشاعر والكلام الصادق التابع من القلب أفضل من كل الهدايا التي قد يشكل عدم الحصول عليها حاجزاً للتعبير في اللحظة المناسبة عما يجب أن نعبر عنه، إن ثمة أشياء من حولنا لا تكلف كثيراً، ماذا لو انتبهنا لها لتحمل بعض رسائلنا لمن نحب.

محمود شقير في سيرته الجديدة: "لرام الله المجد والثناء"

يوصل الكاتب محمود شقير في كتابه "رام الله التي هناك"، مسيرته في الكتابة لليافعين بعد "قالت مريم.. قال الفتى"، و"أنا وجمانة"، و"الربان"، و"كوكب بعيد لأختي الملكة"، و"أحلام الفتى النحيل"، و"القدس مدينتي الأولى"، ويضاف هذا الكتاب "رام الله التي هناك" إلى رصيده شقير في توثيق علاقته بالمكان الذي كان له أثر كبير في تشكيل وعيه الإنساني بجوانبه كافة؛ السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية، وهو الكتاب الثاني الذي يخصصه شقير للفتيات والفتيان بعد "القدس مدينتي الأولى" للحديث عن سيرة المكان، ليقدم سيرة رام الله هنا كما يراها، وكما يشعر بها، وكما هو منتم إليها بكل جوارحه وميوله النفسية والعقلية.

يكتب شقير في هذه السيرة بداية علاقته بمدينة رام الله وعلاقتها بمدينة القدس مدينته الأولى، فمنذ النص الأول في السيرة يعلن اقتران المدينتين في علاقة ظلت حاضرة حتى آخر سطر فيها، فيقول: "تسكنني تمامًا مثل القدس... رام الله هي مدينتي الثانية بعد القدس" (ص 3)، وكأنه يحيل القارئ إلى ما كتبه سابقًا عن القدس في كتاب "القدس مدينتي الأولى"، ولعل تتابع الأحداث ومنطقيتها فرضت أحيانًا إعادة بعض ما كتبه في الكتاب الأول وخاصة عن اعتقاله وتخفيه في نابلس (ص 24)، أو عن إبعاده عن فلسطين كما جاء في (ص 28)، وربما ملح القارئ شيئًا من معلومات سابقة هنا أو هناك بحكم العلاقة التي تربط الكاتب بمكانين معًا، تردد بينهما في طفولته وصباه ورجولته، ثم بعد عودته من المنفى كهلاً محملاً بتجربة ناضجة وثرية ومتعددة الجوانب.

يظهر في السيرة أنها لم تكن سيرة مكان وحسب، بل كانت سيرة تاريخ حافل بإنجازات الكاتب، فقد رسمت السيرة عبر سرد الوقائع المكثفة كيفية تشكل الوعي ومصادر ذلك من إقباله على الكتب وقراءتها التي لم ينقطع عنها في أي مكان حلّ فيه حتى في السجن، وارتباده للسبيل حيث كان هناك ثلاث دور للسبيل، ومشاركته في الحياة السياسية، وممارسته للعمل السياسي السري، وإطلاعه على

المجلات الأدبية الصادرة في فلسطين في حينه، أو تلك "القادمة من القاهرة ودمشق وبيروت" (ص 13)، وهو في كل ذلك يرسم المشهد الذي عاشه من دون أن يلجأ إلى التحليل أو القراءة التفكيكية لعلاقته بمكان عاشه، ليضع التجربة كما هي من دون حكم بين يدي الفئة المستهدفة من القراء، من الفتيات والفتيان.

لقد حملت السيرة- كأبي سيرة- علاقات كاتبها ليس في المكان وحده، بل بأناس ذلك المكان من الناس العاديين إلى المثقفين والكتاب والأصدقاء، وكل من كان له أثر في مسيرته الثقافية والحزبية، فتحدث عن المدارس التي عمل فيها معلماً، وتحدث عن الطلاب وعلاقته بهم، وأظهر حبه لمهنة التعليم، كما أطلع القارئ على علاقته بالكتاب والمثقفين والسياسيين، من أمثال محمود درويش، ومحمد البطرأوي، وغسان حرب، وبشير البرغوثي، وسميحة خليل، وفائق ورا، ونزيه قورة، وغيرهم الكثير.

ولم تقف السيرة- على الرغم من عدد صفحاتها القليل مع ما تحتزنه وتحتله وتكثفه من تجربة امتدت إلى ما يزيد عن خمسين عامًا- عند تلك الحدود من العلاقات الإنسانية، بل تعرضت كذلك لمسائل أخرى ذات قيمة ودلالة في رسم معالم السيرة الناجحة، فرسمت معالم المكان وتطوراتها، وعرّج على التطور العمراني للمدينة، والتطور الفكري، وكيف أن المدينة أصبحت مركزاً سياسياً وثقافياً تجذب إليها الناس أجمعين من عمال وطلبة وموظفين ومثقفين، ويشير إلى تلك الظروف الطبيعية والموضوعية التي جعلت من رام الله متعايشة مع كل "تلك التحولات"، ومستفيدة منها، من أجل "إثراء تجربة المدينة في التحول إلى مدينة يتعزز فيها المجتمع المدني، وتصان فيها الحريات العامة، ومن ضمنها الحريات الشخصية" (ص 48). كذلك يشهد شقير على ما آلت إليه أوضاع المدينة وما فيها من تغلغل للمنظمات غير الحكومية، تلك المنظمات التي يرى شقير أنها "خربت الحركة الوطنية الفلسطينية، وأفسدت كوادرها، وسحبتهم من أمكتهم الطبيعية وأخذتهم إلى العزلة عن الناس، وإلى الاهتمام بمصالحهم الخاصة على حساب الصالح العام" (ص 60).

وفي ثنايا هذه السيرة الباذخة لمدينة رام الله، يث الكاتب رسائل غير مباشرة للجيل الجديد في الدرجة الأولى قبل أي قارئ آخر، منها ما كان تربوياً أو سياسياً أو أخلاقياً من دون أن يعتمد الوعظ

المباشر، بل كان يسرد أحداثاً تتضمن رسائل موجهة، واثقاً بالقارئ كي يستنتجها، ربما يحاكمها بإيجابية أو بسلبية، لذلك يترك له المجال ليقول وجهة نظره فيما يقرأ؛ ولعل أكثر تلك الرسائل وضوحاً، اهتمام الكاتب بالقراءة، وانشغاله بهذا الفعل طوال سنين حياته وفي كل مكان حل فيه، حتى عندما كان يتحاور مع الكتاب والمثقفين والأصدقاء، كحواره مع الشاعر محمود درويش، كان يشكو من عدم إقبال الناس على القراءة، كما يعزز هذه العادة عنده إقباله على القراءة في الظروف الصعبة، في وحدته، في سجنه، في اختبائه من الاحتلال، وتردده على مكتبة بلدية البيرة مستعيراً، أو تردده على المكتبات التي تباع الكتب في المدينة، كل ذلك يحمل رسالة واضحة لأجل الاهتمام بالقراءة وتنميتها في عقول الفتيات والفتيان.

وأما ثاني هذه الرسائل فإنه لم يذمر الفتيان والفتيات من الانخراط في الأحزاب، ولكنه بين ما قد ينجم عن هذه التجربة من مخاطر، وعليه، فإن من أراد الانخراط في العمل السياسي والحزبي فليكن مستعداً للنتائج مهما كانت قاسية، وفي هذا السياق ذاته، وإمعاناً من الكاتب في عدم فرض توجهه السياسي لم يذكر اتجاهه السياسي، وفي هذا درس بليغ، فلا يريد أن يتحول إلى ما يشبه المنظر السياسي لحزبه ولو من طرف خفي؛ احتراماً لجمهرة القراء المختلفين عنه سياسياً، فالمهم هو المبدأ بحد ذاته، عدا أنه يحمل الكلام بلاغته المناسبة من إخراج حبه حسب مقتضى الحال، على حد تعريف الجاحظ للبلاغة، فلم يسرف ولم يطل في الكلام، فكانت القوالب اللفظية على قدر معانيها.

كما أن الكاتب في رسالته الثالثة يحمل وعياً إنسانياً تجاه المكان الذي عاش فيه، وكان له أثر فيه، فظل يحمل لرام الله وفاء وحباً وحنيناً لن ينقطع، حتى أنه فكر في زيارة تلك البيوت التي سكنها، وظل يدافع عن المدينة ولا يريد أن يحملها أوزاراً ليست، هي كمدينة، مسؤولة عنها، لذلك فإنه يقول صريحاً: "ولكن لماذا تتحمل رام الله وزر ذلك كله سواء أكان صحيحاً أم غير صحيح"، لتبقى تلك المدينة "تسعى لأن تكون مدينة عصرية رغم المعوقات" (ص 60)، ولم يكن هذا الوفاء مقصوراً على المدينة بل امتد إلى الوفاء لأصدقائه ولكل من عمل معهم، يشاركونهم أفراحهم وأحزانهم، فيتذكر من غاب منهم ويحنّ لأيامهم، ويتمنى طول العمر لمن بقي منهم على قيد الحياة.

وأحبّ أن ألفت النظر إلى رسالة أخرى مهمة تتعلق بالإبداع والصحة اللغوية، فالكتاب بلغته كتاب قريب المأخذ وآمن لغويًا، يخلو من الأخطاء، ويساعد الفئة المستهدفة على تحسين لغتها، فلغة الكتاب سهلة ميسورة، بعيدة عن التعقيد في الصياغة، متجنبًا كل تلك المصطلحات الكبيرة التي قد تُعيق الفهم، والاندماج في الكتاب وفكرته وأحداثه؛ فيدفع القارئ من الفتيات والفتيان إلى تسجيل يومياتهم، وتوثيق ما يمرّ بهم من أحداث بلغتهم البسيطة التي تؤدي وظيفتها الإبداعية والفكرية بسهولة ويسر، فالكتاب بذلك يشبه المادة التعليمية التطبيقية ذات الأثر الإيجابي في هذه الناحية.

لقد انتهج الكاتب في بناء سيرته هذه بناءً مقطوعًا تحت عناوين فرعية كثيرة، فلم يلجأ إلى السرد التفصيلي المتتابع، وإنما كان يختار محطات بارزة في مسيرته، فكان هناك "39" عنوانًا، واللافت للانتباه أن كل تلك العناوين عدا العنوان الأول "هي والقدس"، كانت مصدرة باسم إشارة "ذلك" أو "تلك" أو "هؤلاء"، لتتناغم تلك العناوين مع عنوان السيرة بشكل عام "رام الله التي هناك"، ليكشف لنا الكاتب عما يكمن من سرّ وراء هذه التسمية عندما خاطب نفسه قائلاً: "ما زلت أرى نفسي في بعض الأحيان ذلك الفتى الذي جاب شوارع المدينة لم يتبدل رغم عصف الزمان وما زال يشعر أن رام الله التي عرفها قبل سنوات عديدة تغفو في قلبه مثل فتاة بريئة تنتظر محبًا مخلصًا طال انتظاره" (ص 52)، وكأن شقير بهذا المقطع من "رام الله التي هناك" يجبرنا على استعادة قول أبي تمام:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى --- وحنينه أبدًا لأول منزل

وبهذا يكون الكاتب محمود شقير قد قدّم سيرة للمكان والتاريخ والأشخاص بأسلوب سردي يناسب الفئة المستهدفة، ويعمق وعيها الفكري نحو مسائل متعددة، ويعمق انتباهنا للمدينة المكتنزة بالحب والثقافة والتاريخ، لتردد معه ما قاله في ثنايا السيرة "لرام الله المجد والثناء" (ص 42).

والآن، فلنقف عند سيرته الأخرى، حيث الحديث عن مدينته الأولى القدس، فإلى هناك...

محمود شقير يواصل الحنين لمدينته الأولى

ها هو محمود شقير يكتب شيئاً من "سيرة" ذاتية، عاش بعض تفاصيلها في المدينة المقدسة، مدينته الأولى، القدس، فإذا يقول شقير في هذه السيرة؟ إنها إذن "القدس مدينتي الأولى"، هكذا يعنون شقير هذه السيرة، فهل كان يقصد شقير بالأولى تلك المدينة العريقة من وجه القدس الذي عرفه قبل الاحتلال؟ ربما أراد أن ينفي تعلقه الوجداني بأي مدينة أخرى، فأصرَّ على إضافة المدينة إلى الذات لتصبح "مدينتي"، يا لله، ألهذا الحد يستولي الحنين على الأشخاص ليذوبوا في المكان ويتوحدوا فيه؟ وتناول شقير في هذه السيرة عبر (95) صفحة من القطع الصغير، جوانب من حياته التي عاشها في المدينة المقدسة؛ طفولته وشبابه وكهولته بعد أن تركها مجبراً على الرحيل عنها، ويسجل فيها بعض ظواهر المدينة في الأربعينيات من القرن العشرين وحتى إبعاده عنها، والعودة إليها مرة أخرى لتكتمل الدائرة في القدس، فيتحدث شقير عن تعلمه في مدارس المدينة، وعمله معلماً في بعض مدارسها، وتجوّاله في شوارعها، وتأمله لبناياتها وملاحمها، ليعيش واقعها الحالي بصورتها القديمة المخترنة في الذاكرة. كما، ويتحدث شقير عن اشتغاله بالسياسة، وتفرغه لها تفرغاً كاملاً، ليصبح ناشطاً سياسياً، يعرضه ذلك للملاحقة والاعتقال الإداري، ويضطر أحياناً للتخفي بعيداً عن عيون الاحتلال، حتى يقع أخيراً بين أيديهم ليتم إبعاده.

لا يطيل شقير في الحديث عن المنفى والمدن التي عاش فيها، على الرغم من أنه عاش (18) سنة في المنافي، وجرب مدناً كثيرة من بيروت لعمان لهلسنكي وحتى براغ، إلا أنه لم يتحدث عن تلك المدن بالتفصيل غير ما قدّمه من ملحوظات عامة حول الوضع النفسي الذي عاشه منفيّاً يعاني من عدم الاستقرار، حتى سُمح له بالعودة في العام (1993) مع مجموعة من العائدين بعد اتفاق أوسلو الموقع بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل)، ليعود إلى مدينته الأولى.

يعاود الحنين شقير من جديد، فيسير في شوارع المدينة، وكأن وجهها الحالي لم يعجبه، فسرعان ما تقفز صورة المدينة الأولى إلى الذاكرة، تلك المدينة التي تغص بالذكريات والجمال والوطن، إذ لم

يصب هذا الوجه بالتشوه، فلم يبرح ذاكرته، وكأنه يريد أن يثبت وجه المدينة الأصيل الذي عرفه، قبل أن تغير دولة المحتلين الملامح والأبنية والوجه والطابع.

توظف السيرة اللغة البسيطة البعيدة عن تقنيات التعقيد اللغوي، فيسرد الكاتب ببساطة أحداثاً وقعت له، تتناسب وأعمار هؤلاء، وتحبب إليهم المدينة. والقاطن فيها لم يبرحها ولم تبرح، وتعيد إلى الأذهان حقيقة البعد الحضاري والثقافي والسياسي للمدينة.

تظهر هذه السيرة المقتضبة أن ذاكرة شقير مكتنزة بالأحداث العميقة، التي تؤهله لكتابة سيرة موسعة، يتحدث فيها بالتفصيل عن بعض ما سكت عنه أو لم يشأ أن يستفيض فيه، فهل سيكتفي شقير بهذه المقتضبات، فتضيع كثير من الأحداث التي مرّ فيها ومرّت فيها القضية الفلسطينية، والعمل السياسي الحزبي في فلسطين؟ عدا التوسع في بيان حقيقة الوضع الاجتماعي بشكل عام للمدينة، الذي بدا باهتاً في الحضور في هذه السيرة بحكم أنها محددة الهدف في التعريف بالرباط الوجداني بين المكان والكاتب، وموجهة لفئة من القراء، لا يعينها من الأحداث أو الأفكار أكثر مما طرح في "القدس مدينتي الأولى".

وأخيراً، ما الذي تضيفه هذه السيرة لأدب الأطفال؟

إن "سيرة" الكاتب شقير هذه، تعد سبقاً في أدب الأطفال، في أنها تناولت سيرة الكاتب نفسه، بعد أن كنا نقرأ لكتّاب كثيرين سيراً غيرية لأبطال تاريخيين وسياسيين، تأتي هذه السيرة بفتح جديد في التعريف بالكاتب نفسه بلغته هو، مع شيء من الارتباط بالمكان والأحداث الكبرى، فربما كان محمود شقير هو صاحب الريادة في كتابة سيرة ذاتية للأطفال، وهو بذلك يضيف بعداً جديداً لأدب الأطفال في الأدب العربي بشكل عام، وفي فلسطين بشكل خاص.

الفصل الخامس
من داخل السّجن

مقدّمة

ما الذي يحتاجه أسراننا البواسل في سجون الاحتلال الصهيوني؟

تكثر المزايدات في عالم السياسة، وتتعدد الخطابات الحماسية الفارغة بطبيعة الحال من كل جديد أو مفيد، وتوظف مناسباتنا المتكاثرة من أجل عرض العضلات الإنشائية في تصفيف الكلام الذي أثبت الزمن أنه لا يسمن ولا يغني من جوع، ولا همّ لأحد من هؤلاء إلا الحضور الإعلامي عبر الفضائيات والتقاط الصور للجرائد والمجلات، أما أن يكون الأمر موظفًا من أجل مصلحة عامة حقيقية فإني أشك في ذلك غاية الشك.

تمر كل تلك المناسبات المبتدعة من أجل اقتناص فرصة من أجل أن تكون مناسبة لتعطيل الحياة، فالكل مع تلك المناسبات فقط لأنها تعني أنهم سيتحررون من الدوام، فقد تبين أن من يشارك في هذه المناسبات من الموظفين الحكوميين هم نسبة قليلة جدًّا، لا تكاد تذكر، وأكثر الفئات فرحًا بتلك العطل هم طلبة المدارس الذين وجدوها فرصة ليتشروا على جوانب الطرق متسكعين شبه ضائعين، لا يهتمهم من تلك المناسبات إلا أن يخرجوا خارج أسوار المدرسة، لا يلوون على شيء، ولا يهتمهم أي شيء سوى ذلك.

يحدث هذا في كل مناسبة، فقد عاينت الموقف نفسه مرارًا وتكرارًا، وترى لهفة الطلبة على تلك العطل التي لم يكونوا يحسبون لها حسابًا، فيسألون ويستفسرون ويتشوقون، معبرين عن عظيم فرحتهم تلك في هذا الذي يحدث، فليس الأمر أكثر من ذلك، فليسوا معنيين بأسرى أو وطن أو قضايا كبرى، لأنهم باختصار فقدوا الانتماء الحقيقي لهذه القيم، ولم يسع التعليم عبر استراتيجيات واضحة في تنمية تلك القيم الإنسانية الخالدة في نفوس الطلبة وتحول التعليم إلى حشو معلومات مجردة، تفرغ شحنتها عند أول امتحان، وبعدها يعود الطالب سفر اليدين عقيم التفكير، لا يشعر بانتماءاته العقدية، وإفاداته العلمية. على الرغم من أن المقررات الدراسية تهتم بأدب الأسرى ومعاناتهم، لكن ثمة ما هو ناقص في حركة المجتمع والدولة، تجعل تلك المقررات غير فائدة كبيرة.

وحتى من حضر تلك المناسبات، فإنه لم ير أن الأمر يستحق كل ذلك، فما هي الفعاليات الحقيقية التي أفادت الأسرى مثلاً، وساهمت في تعجيل ولو يوماً واحداً في تحريرهم من أيدي السجانين، فما هي إلا وقفات احتجاجية لحظية، ومسيرات رفع عتب، سرعان ما ينتهي أمرها، ويظل الأسير قابلاً ورازحاً في قيوده ومحاصرته، فهل هذا ما يحتاجه الأسير الفلسطيني في يوم التضامن معه؟ ولماذا لا يكون هناك برنامج دائم وفعلي وحقيقي للخروج من نفق الظلام والتحرر من جحر الأفعى؟

إن ما قام به بعض الأسرى البواسل من قرارات شخصية في اتخاذ قرار الإضراب عن الطعام لهو أكثر تأثيراً من كل الخطابات الجوفاء المنمقة بهرج الاستعارات الخاوية من الدلالات الواقعية، فقد أخرجوا بقراراتهم الشخصية تلك القريب قبل البعيد، وأجبروا المتغترس الصهيوني على أن يفكر ملياً بما يقترف من حماقات، فهل يعقل أن يكون شخص واحد أقوى من شعب كامل وحكومة بوزراء ومكاتب وفرمانات تلقى هنا وهناك، وجلها لا يساوي الخبر الذي كتبت فيه، ولا الأوراق التي أهدرت لتحمل تلك القوانين العابثة التي أهدرتها الحياة السياسية بعبث مريع جرّ آلاماً على أمة بكاملها؟

لعل من نافلة القول أن نقول: إن أسرارنا البواسل في سجون الظلم والقهر والإذلال لا يحتاجون لتلك الخطابات، ولا يسرهم تعطيل الحياة، والسير في مسيرات لا تنتهي إلا بتعب الأجساد والأرواح، ولكنهم يحتاجون لوقفات عز شامخة من الأمة التي يجب أن تنظر إليهم على أنهم أبطال قدموا بصمودهم وكفاحهم ما لم تقدمه الأمة العربية.

فهل تلك المعابثات تجعل دامي العينين والكفين مؤمناً بزوال الليل، وبأن غرفة التحقيق وزرد السلاسل إلى تحطيم؟ إن المشاهد على أرض الواقع أن عدد أسرارنا البواسل في ازدياد، وظلمة الليل في اشتداد، والمحتل المجرم يتهادى صلفاً وتكبّراً وعناداً، فإلى متى سنظل نحلم بأن الفجر قريب؟ وما أن يقرب الفجر بالبزوغ حتى يتجدد الليل أشد حلكة وأظلم ساعة.

لا أدعو إلى التئيس، ولكن أمراضنا كثرت واستفحل أمرها، وتبلد الإحساس وغفل الضمير، فلا بد من أن نخزه لعله يصحو قبل أن يموت، وساعتئذ لا ينفع الندم، ويكون العلاج الشافي الذي لم يعد ممكناً غيره هو البتر أو الكي، فقد قالوا: آخر الدواء الكي.

تحية لكل أسرى الأمة في سجون الظلمة في طول البلاد وعرضها، في فلسطين المحتلة، وبلاد العرب أوطاني، والعالم، فلننتبه هؤلاء أيضًا فهم منا ونحن منهم، ولنفكر بما ينفعلهم ويفيدهم بعيدًا عن كل ما هو زائف ومزيف للوعي والحقيقة. ولعل ما سأقدمه في هذا الفصل حول إبداعات الأسرى هو جهد المقل، وربما العاجز عن أن يفعل أكثر مما هو متاح، وكما قيل: "فليسعد النطق إن لم يسعد الحال".

التمرد بالكتابة واختلاق أفق متّسع للحريّة

هل للسجن غير تعريف واحد؟ ثمة سجون مادية وأخرى معنوية، سجن في قبو أو في خيمة، أو في زنزانة انفرادية، ومهما تعددت الظروف المكانية تبقى الفكرة واحدة هي "حبس" السجين مادياً وفكرياً من أجل ألا يمارس حياته الطبيعية بشكل عاديّ. إنه حرمان الشخص من أن يعيش على البديهية والفطرة، ككل الكائنات السابحة المسبحة في هذا الكون. فالسجن كفكرة إذن هو سلب الشخص السجين حريته، انتقاماً مادياً ومعنوياً منه، لإخضاعه للسلطة المتجبرة، وهي بهذا المعنى طريقة من طرق التكيّف القسري على طبيعة غير طبيعته.

وجدت فكرة السجن كعقاب منذ وجدت الحياة البشرية، ووجود ثنائية الحاكم والمحكوم، ففي الأساطير الموغلة في التصور الإنساني ثمة "حبوس" متخيلة داخل قمقم، أو في الجحيم، أو واد الموت. وثمة سجون أخرى في الحكاية أو الرواية أو المقولات التاريخية، أو في التاريخ نفسه. لذا كان السجن بوصفه فكرة مناقضة للإنسانية، حاضرة كنفيس بغيض في سيرة كثير من الفلاسفة والمفكرين والمبدعين عرباً وغير عرب. وأبرزت الفكرة العديد من الأعمال الأدبية، كرائعة الكاتب الإسباني سيرفنتيس "دون كيشوت"، وهنري شاير وروايته "الفراشة"، والماركيز دو ساد الذي أمضى (32) عاماً في السجن كتب العديد من أعمال الرواية المهمة من قلب العتمة في السجن. وأما فيما يتعلق بالأدب الإنساني المقاوم لا يمكن إلا أن نذكر بأدباء جنوب أفريقيا الذين قاوموا سياسية التمييز العنصري، أو ما كتبه المعارضون للشيوعية داخل السجن السوفيتية.

لقد حضر السجن في القرآن الكريم في قصة سيدنا يوسف (عليه السلام)، وفي الأدب العربي كذلك، فذاق مرارته وكتب عنه جملة من الشعراء العرب كالحطيئة، وأبي فراس الحمداني، والمتنبي، وفي العصر الحديث استلهم السجن ومعاناته كثير من الأدباء العرب، من أمثال الشاعر صلاح عبد الصبور، والشاعر عبد الرحمن الأبنودي، وروائيّاً تناول عبد الرحمن منيف في روايته "شرق

المتوسط" موضوع السجين السياسي، كما وتحدث عن الموضوع ذاته الطاهر بن جلون في روايته "تلك العتمة الباهرة" التي يروي فيها أحداثاً من سجن "نزما مارت" المغربي.

أما في فلسطين وحضور السجن ومفرداته في الأدب الفلسطيني فحدث ولا حرج، فقد جرب السجن وعاشه كثير من الأدباء منذ العام (1917) وحتى الآن، ولذلك خلف السجن مدونة أدبية كبيرة زاخرة، اتخذ بعضها البعد التوثيقي، فكانت أشبه بالوثائق المكتوبة أو السير الذاتية أو المذكرات، كما فعلت مثلاً عائشة عودة في كتابها "أحلام بالحرية" و"ثمناً للشمس"، وقد سجلت فيهما، وخاصة الكتاب الأول، تجربتها الاعتقالية، ونقلت الكثير عن "فضاعة التعذيب الجسدي والنفسي خلال الاستجواب والحبس المتواصل في سجون الاحتلال". وكتاب المتوكل طه "رمل الأفعى"، وغيرها الكثير الكثير. وأحياناً يتمرد الأسير على الفكرة، فيكتب وكأنه خارج الحدود والظل والأسوار، مثلما فعل مثلاً الشاعر جمعة الرفاعي في سرديته "خارج الموعد"، وما كتبه باسم الخندقي في ديوان "طقوس المرة الأولى" وفي رواية "مسك الكفاية". وفي كلتا الحالتين فإن الأسير الفلسطيني يعمل على فكرة مضادة للسجن وذلك بالكتابة عنه، كأنه يواجهه ويصارعه، فيحيله نصاً محبوباً بين يديه، فتتحول الفكرة من موت وإضعاف إلى فكرة أخرى موازية تعني الحياة والحرية والمقاومة.

إن السؤال الفلسفي الفكري الإبداعي الشائع بين جمهور الكُتّاب: "لماذا يكتب الكاتب؟" يكون له هنا مع هذه الأعمال مبرر قوي ومسوغ يعادل الحياة ذاتها، ومن هذه الفكرة بالذات، استطاعت فكرة السجن أن تستولد كُتّاباً كباراً، كان السجن هو دافعهم الأقوى للكتابة، تحقيقاً لفكرة الانتصار المعنوية على ظروف ومواضع غير عادلة وغير إنسانية بالمطلق، ولذلك فقد شكل أدب السجن والمعتقلات ظاهرة لافتة في أدبنا الفلسطيني. وتجدر الإشارة هنا إلى دراستين مهمتين تناولتا هذا النوع من الأدب في فلسطين؛ الأولى للباحث فايز أبو شمالة بعنوان "السجن في الشعر الفلسطيني"، والثانية بعنوان "شعر المعتقلات في فلسطين" للكاتب زاهر الجوهر، ويبين الباحثان في الكتابين كثيراً من الظواهر الأدبية والفنية المتصلة بهذا النوع من الأدب، عدا المقالات التي كتبها كثير من النقاد وتناولوا فيها بالتحليل هذه الظاهرة الأدبية.

إذن والحالة هذه، وما تشير إليه إبداعات الأسرى الفلسطينيين، لا بد من النظر إلى تلك الإبداعات من منظورين متكاملين؛ الأول إنساني بحث، يندرج في سياق المقاومة الفلسطينية، باعتبارها فعلاً إنسانياً مشروعاً ضد محتل بغيض غاصب، والثاني من ناحية إبداعية، بوصفهم مبدعين متمردين على فكرة القيد والحبس في الزمان والمكان، لتحضر إبداعاتهم تحدث عن أرواحهم الطليقة الحرة في مجموعة كبيرة من الإصدارات التي تشير إلى تحقيق مفهوم المقاومة بالكلمة، فتسير جنباً إلى جنب مع المقاومة بالفعل النضالي المتعدد الوجوه، وما تدل عليه من تمرد بالكتابة واختلاق أفق متسع للحرية على الرغم من الضيق المادي، وهذا ما نجحت في تصويره القصة القصيرة "الرهان" للكاتب الروسي أنطون تشيخوف، إذ تنازل المحامي الشاب عن قيمة الرهان بعد أن ربح خلال فترة سجنه الاختياري ما هو أعظم من المال، إنه الحكمة والمعرفة الإنسانية، وهذا ما سيتم الحديث عنه من زاوية أخرى فيما يأتي من بحث "الجلسات التثقيفية داخل المعتقلات".

الجلسات التثقيفية داخل المعتقلات

ترتكز الجلسات التثقيفية داخل المعتقلات على فلسفة تنمية الفكر التنظيمي والعقدي والسياسي لدى المعتقلين، ويحرص من يقوم عليها أن تكون رافداً فعلياً يساهم في الدرجة الأولى إلى رفع المعنويات وتبصير المعتقلين بالواقع داخل المعتقلات، وتعريفهم بأساليب التحقيق وكيفية مواجهتها فتساعد المعتقلين الذين يخوضون التجربة لأول مرة على الاستعداد النفسي والمواجهة بصبر وثبات وعزيمة قوية، وتتوخى تلك الجلسات صقل شخصيات المعتقلين وتبصيرهم بالفكر الحركي وكل ما يتصل بها من تعريف بالقيادات التاريخية والمنجزات النضالية مما يوفر للأسير ثقافة تنظيمية حركية تؤهله ليكون عضواً فاعلاً ومؤثراً تأثيراً إيجابياً داخل الحركة التي ينتمي إليها وضمن إطار المجتمع بشكل عام بعد الإفراج عنه. عدا الجلسات التثقيفية التي تتناول الشأن السياسي العام في العالم، وإطلاع الأسرى على ثورات الشعوب وحركات التحرر العمالية والعربية.

كما أن تلك الجلسات، وما يتم فيها من مناقشات إدارية وتنظيمية داخلية والتعرف إلى التجارب النضالية والاستفادة منها، تنمي لدى المعتقلين الإحساس بالمسؤولية تجاه الذات الفردية، والذات الجماعية، وتساعدهم على رفع مستوى الكفاءات الشخصية في التنظيم والإدارة، ومحاسبة الذات وحملها على أن تكون أكثر فاعلية ضمن الجماعة التي ينتمي إليها المعتقلون، فتنفيذ الواجبات وأداء الحقوق يربي في النفس الانتماء لقيم العدالة والحرية التي يسعون إليها، وقيم الطاعة والانضباط، وهذا ينعكس إيجابياً على شخصية المعتقلين الذين يصبحون أقدر على المواجهة والإيمان بحقوقهم الإنسانية المشروعة التي يسعى الاحتلال بما أوتي من أساليب جنونية سلبهم إياها، إضافة لما سلبهم من حرية شخصية ومحاصرة كينونات الأسرى في معتقلات لا ترحم.

وعليه، لم تكن تلك الجلسات التثقيفية عاملاً من عوامل ملء الفراغ الذي يعاني منه المعتقلون، ولا هي ترف فكري أو ترفيهي، وإنما تشكل اهتماماً بعامل الوقت ضمن ذلك الشرط غير الطبيعي الذي وُضع فيه الأسرى، ومن هنا تأتي أهمية تلك الجلسات في أنها أهم وسيلة عملية لحسن

الاستفادة من الوقت الذي يشعرون به حاداً وثقيلًا، وخاصّةً أنّها منضبطة بوقت محدد وبكيفية محدّدة، ومركّزة وعملية، وليست للمتعة الفكرية الخالصة أو تزجية هذا الوقت.

عدا كلّ ما سبق، فإنّ ثمة جلساتٍ تثقيفيةً تعليميةً تتناول تعليم الأسرى الأميين الكتابة والقراءة هادفةً إلى محو تلك الأمية، وكانت هذه الجلسات إجباريةً، وهناك الكثير من النماذج التي لم يكن فيها الأسرى يحسنون القراءة أو الكتابة، فاستفادوا من تلك الجلسات الخاصّة التعليمية التي انتقل بفضلها هؤلاء الأسرى من حالة الأمية إلى حالة إتقان تلك المهارات وبكفاءة عالية، ومنهم من تابع دراسته وحصل على درجات علمية من خلال الإصرار على التعلّم والارتقاء بالذات وصلها، بالإضافة إلى جلسات اختيارية لتعليم اللغات أو غيرها من فروع المعرفة التي يشعر الأسير بحاجة إليها لتنمية شخصيته. لقد منحت هذه الجلسات داخل المعتقلات للأسير الفلسطيني أهميةً لوجوده، وأنّه لا شيء يعيقه عن تحقيق تطلّعاته نحو المستقبل، فالأسرى كانوا على يقين أنّهم لا بدّ من أنّهم سيخرجون يوماً ليتابعوا مسيرة النضال مستفيدين من تجاربهم داخل المعتقلات.

لقد أنتجت الحركة الأسيرة مجموعة من الأدبيات، ما زالت شاهدة على حيوية الأسير الفلسطيني، وما يتمتّع به من طاقة إيجابية، يتعدّى أثرها الأسوار والقضبان والشباك والظلام إلى ذلك العالم الممتدّ خارجاً، ويوصل رسالة إنسانيةً للمحتلّ أنّ هذا الأسير لا يزال حيّاً يعيش الحياة كما يعشق الحرّية، فقد شكّلت تلك الأدبيات وثائق نضاليةً اكتسبت أهميتها من سياقها التي خرجت فيه، وما علينا لمعرفة ذلك إلا الاطلاع مثلاً على ذلك المخزون من الرسائل والوثائق المحفوظة في مركز (أبو جهاد لشؤون الحركة الأسيرة) في جامعة القدس - أبو ديس، وكذلك ما تحويه مكتبة بلدية نابلس العامّة من وثائق وأدبيات مخطوطة ضمن مكتبة الأسير. بالإضافة إلى تلك المخطوطات التي تنتظر الباحثين الجادّين للكشف عمّا تحويه من فكر سياسيّ وتنظيميٍّ ورسائل شخصيةً وخاصّةً، لا تزال هناك مؤلفات لمجموعة من الكتّاب شاهدة على هذه الرسالة الحية من مثل ما كتبه الشاعر المتوكّل طه في المعتقل (رمل الأفعى، وفضاء الأغنيات)، والأسيرة عايشة عودة فيها كتبه حول تجربتها الاعتقالية في (أحلام بالحرّية، وثنماً للشمس)، والشاعر جمعة الرفاعي وسرديته (خارج الموعد)، والكاتب عصمت منصور في روايته (سجن السجن)، والروائي والشاعر باسم

خندقجي الذي أصدر من معتقله ديوانين شعريين (طقوس المرّة الأولى، وأنفاس قصيدة ليلية)، وراويتين (مسك الكفاية- سيرة سيّدة الظلال الحرّة، وندرجس العزلة)، وثالثة لا تزال مخطوطة (كأنّها أمّي)، وغيرهم الكثير ممّا يشكّل علامة بارزة في مسيرة النضال الفلسطينيّ الذي كانت فيه الكلمة رفيقة السّلاح، وشكّل ظاهرة أدبيّة وإنسانيّة كان لتلك الجلسات التّثقيفيّة أكبر الأثر في صناعته وإبرازه. وتنبغي الإشارة إلى الجهد النقدي الذي قدمه الكاتب رائد محمد الحواري في كتابه "إضاءات على رواية المعتقلين الأدباء في المعتقلات الإسرائيليّة"، وهو دراسة نقدية لمجموعة من الروايات التي كتبها أدباء فلسطينيون تعرضوا لتجربة الاعتقال. وقد اعتمد المؤلف على المنهج التحليلي الوصفي الذي يتناول كل عمل من الأعمال المدروسة، فعرّف بفكرة الرواية وسماها الأسلوبية وظواهرها الفنية، وبيّن الباحث في مقدمته أن كتابه "هو الوحيد الذي يتحدث عن رواية السجن في فلسطين بصورة خاصة". يقع الكتاب في (270) صفحة من القطع المتوسط، تناول فيه الكاتب رواية "المفاتيح تدور في الأقفال" للشاعر والكاتب علي الخليلي، ورواية "المحاصرون" للروائي فيصل الحوراني، ورواية "وجوه في درب الآلام" للروائي مشهور البطران. وتناول كذلك تجربة الأسيرة عائشة عودة من خلال كتابيها "أحلام بالحرية" و"ثمناً للشمس"، وتوقفت الدراسة عند رواية "فرسان الحرية" لهشام عبد الرازق، ورواية "المسكوبية" لأسامة العيسة، ورواية حسن نعمان فظافطة "خريف الانتظار"، ورواية "سجن السجن" لعصمت منصور، وتوقف الكاتب عند أربع روايات لوليد الهودلي، وهي: "ستائر العتمة" بجزأها الأول والثاني، و"أمهات في مقابر الأحياء" و"الشعاع القادم من الجنوب"، وأما الوقفة الأخيرة فخصّصت لرواية هيثم جابر "الأسير 1578". وفيها يأتي الحديث عن بعض الأعمال الإبداعية السردية التي كتبت داخل المعتقلات، وهي سردية جمعة الرفاعي "خارج الموعد"، وكتابي عائشة عودة، المشار إليهما أعلاه، "أحلام بالحرية" و"ثمناً للشمس"، وكتاب المتوكل طه "رمل الأفعى". وسبق أن توقفت عند تجربة الأسير باسم خندقجي في الكتاب الثاني من "ملاحم من السرد المعاصر- قراءات في الرواية"، فتحدّث عن روايته "مسك الكفاية" و"ندرجس العزلة".

* صدر الكتاب عن دار الفاروق للثقافة والنشر، 2018.

"خارج الموعد" وفلسفة خاصة بالكتابة وعن الكتابة

بين يديّ النصّ ما يشبه التّمهيد

هذه السردية الموسومة بـ"خارج الموعد" للكاتب والشاعر جمعة الرفاعي، والصادرة عن دار الجندي في العام (2014) في (81) صفحة من القطع الصغير، تندرج ضمن أدب السجون والمعتقلات، والذي أفاض في الكتابة فيه كثير من كتابنا الفلسطينيين شعراً ونثراً؛ لتكون هذه السردية العمل الإبداعي الثاني للشاعر الذي تتحدث عن تجربته الاعتقالية، فقد أصدر في العام (2010) مجموعته الشعرية الأولى "سجنيوس".

سيجد الدارس شيئاً من أدب المعتقلات والسجون، عند شعراء وأدباء آخرين من أمثال: محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وعبد الناصر صالح، وسامي الكيلاني، وغسان كنفاني، ووليد الهودلي، وبعض الكتابات النسوية التي كتبت عن هذه التجربة الإنسانية الدافعة للتأمل أكثر من أن تدفع للحزن والملل، ولقد كان لي وقفات مع أدب السجون والمعتقلات تناولت فيها ما كتبه الشاعر المتوكل طه في مطولته الشعرية "فضاء الأغنيات"، أو ما جاء في أشعار الشعراء الفلسطينيين من سخرية خلال دراستي لموضوع "السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم"، لأصل إلى قناعة مفادها أن السجن والمعتقل ومفرداته يشكل حقلاً دلالياً ثرياً في الشعر الفلسطيني عند أغلب الشعراء، ما جعله يشكل علامة ذات مغزى في مسيرة الشعر الفلسطيني على امتداد فتراته التاريخية ما قبل النكبة إلى الآن.

كما أود الإشارة إلى أنني لا أريد العودة في الزمن لأكتب عن أدب السجون عند العرب أو عند الشعوب الأخرى ولا عن أي تجارب مشابهة، ولكنني أريد أن ألفت النظر إلى تجذر هذا النوع من الأدب في مسيرة البشرية، بوصفها تجربة إنسانية خارجة عن السياق الطبيعي للعيش الطبيعي للإنسان الأسير، وكأنها تمثل حالة مجنونة من العيش كحالة فلسفية فكرية ووجودية تستدعي أن تكون فيها مختلفاً وخصوصياً، وقد كان للسجن أثر بالغ في حياة الشاعرة السوفيتية مارينا تسفيتايفا،

التي دفعها اعتقال المخابرات الروسية لزوجها وأختها وابنها لأن تعيش أوضاعاً نفسية صعبة، أدت بها إلى الانتحار في حادثة تراجيدية لن تنسى.

ويوفر فضاء السجن الضيق مساحة أوسع للتأمل، وربما لذلك بعيداً عما نحن بصدده أو قريباً منه تتسلل إلى الذاكرة تلك التجارب الخاصة في العزلة والاعتزال واختيار الانفراد لتكون مواجهها للذات والآخرين، وكأنك وأنت بعيد عن الشيء تكون أقدر على الحكم، فأنت من معتزلك/ سجنك ترى الأشياء أوضح وأجلى، هكذا يختار الآخرون معتزلهم وشقاءهم وربما سعادتهم في التأمل والاستقصاء.

الكتابة كفعل إنسانيّ متعدّد

هكذا تصبح الكتابة عن المعتقل كتابة ذات مغزى، كأنه نوع من "الرهان" غير المعلن مع السجن، مندرجة ضمن فعل كتابي فلسفي فكري عام، مفتوح على أفق من معنى المقاومة والتحدي، ومنشغل بجمع اللحظة وتفجير ما فيها من رؤية ورؤيا، ساعتئذ ستكون الكتابة هي المقصودة وبحد ذاتها هي الحاضرة، وكل ما عدا ذلك من أفكار، ما هي إلا وقود لفكرة الكتابة ذاتها.

لقد كانت الكتابة كوعي ثقافي هي المتحكمة في كتاب "خارج الموعد"، فكيف كانت اللحظة التي اشتعلت على الورقة البيضاء ليكون الفعل الإنساني المعروف بالكتابة والمتصل بالقراءة في هذه السردية؟ تشكل الكتابة هاجساً فكرياً ووجدانياً مقلقاً لدى جمعة الرفاعي بدءاً من السطور الأولى لهذه السردية، إذ يصرح قائلاً: "ففي كل مرة لم أكتب ما يعتريني كنت أصاب بالخيبة والخيانة للقلم" (ص 7)، فالكتابة إذن فعل متكامل النشوة يبعد صاحبه عن الخيبة والخيانة، وإن كان يشعر أحياناً أنه يكتب عن حالة غير مفهومة، ومعبراً عن تلك "البؤر الغامضة" ليحاول تفسيرها، ولكنه يعلن عجزه عن التفسير المقنع، وعليه فإنه لا يوجد كتابة مقنعة تماماً أو نهائية بالمطلق، إذ لا بد لها من أن تكون مفتوحة على احتمالين من التأويل والغاية.

يعود بنا الرفاعي إلى كلماته الأولى، ويجن لأول ما كتب (ص 9)، ويستذكر تلك الجمل التي لا تزال تتردد في الذاكرة، إن ذلك يعني بالضبط ما كنت أبغي قوله، فالكاتب مشتغل بالكتابة منذ أن

عانقت أنامله أول قلم، متأملاً في هذا الفعل، وكأنه ليس فقط حلماً رومانسياً جميلاً، ولكنه أيضاً مشروع ذاتي للتعبير عن النفس وانكساراتها.

ربما حاول الرفاعي أن يكون حرّاً متحرراً من قبضة اللحظة الآسرة من الفكرة والمكان والشخص، ليحلّق بعيداً، فيستخدم هذا الفعل السحري، فالكاتب لم يكتب عن السجن وتفاصيله وحياة الأسير كما فعل الكاتب ممن كتبوا عن المعتقلات، وإنما أثر الرفاعي أن يكتب ما أثارته التجربة فيه من إحساس بأهمية أن يهزم تلك اللحظات، وأن يحلّق بعيداً عن ذلك الفضاء اللا رحب ليكون أرحب، فيكتب عن أحلامه أو أنه يكتب أحلامه ذاتها، يكتب مفارقاته وإحساسه المرهف باللغة إلى حد صنع المفارقات اللغوية في كثير من المواقف، فيصنع النص من عجينة متألّفة من متناقضات تبرز كم كانت اللحظة بعيدة عن المنطق، كل تلك المواقف الفارقة في حياة الكاتب يبرزها ويحملها هذا النوع من الكتابة القائمة على المفارقة (الهدوء ولحظة الاعتقال، الزهور والبؤس، متألّقة كقطعة من الجليد، الطائر الميت والبساتين الجميلة، أكره ما يجب المرء، الغياب على موعد).

وبذلك تشكل الكتابة نوعاً آخر من المفارقة الكلية والمشهدية التي تبنى عليها حياة الأسير في معتقل يجعله يتأمل المكان، ويألفه ألفة نفسية لا قهرية، فيحتفي ببعض التفاصيل الصغيرة، ليحفظ أن هناك (145 مربعاً) في شبك نافذة الزنزانة (ص 14)، وأن يكون ذلك الشق الذي بمساحة (2 ستمتر)، نافذة على عالم ربما بدا متخيلاً جميلاً (ص 29). إن هذا الإحساس بالمكان وإيجاد الرابط النفسي هو ما دفع الكاتب لأن يحب المكان "رغم قساوته" (ص 27).

لعل التصالح مع المكان/العدو الذي يغتال حريتنا قد يشكل فكرة أخرى من التسامي والتعالي على الوجود، كنوع من قهر المكان والزمان، والتحدي على الصعيد الوجودي المشخص، وليس على المستوى الفكري الفلسفي وحسب، فمن هناك حيث النفس تتحدى بالكتابة يتخلق فعل المقاومة الحقيقية.

لقد بدت الكتابة كذلك فعلاً جماعياً جماهيرياً؛ إذ إنها ترتبط ارتباطاً حتمياً بالقراءة، بدءاً من تعلّم الكاتب صياغة البيانات السياسية، إلى الكتابة الأدبية، فليس منطقيّاً أن تكتب شيئاً لا يُقرأ، عندها تصبح الكتابة فعلاً عبثياً، فالكتابة تستدعي القراءة حتمياً، فالعمليتان مقترنتان لا محالة، ليكون فعل

"القراءة أرقى كوظيفة، والكتابة أرقى كقيمة" (ص 63)، وترتفع الكتابة لتكون فعلاً مقدساً، وكان الكاتب يحاول الإجابة عن سؤال: "لماذا يكتب الكاتب؟"، فتجد الجواب المكثف المفتوح على أفق مفتوح بأنه يكتب "احتراماً للسماء" (ص 62)، وحتى يستمر فعل القراءة لا بد من أن يستمر فعل الكتابة، فالكتابة إذن نوع من الاستجابة للقراءة التي تفترض مكتوباً حاصلًا قبل فعل القراءة. ولم تكن الكتابة فعلاً جماهيرياً عاماً منطلقاً من حاجة ثقافية وفكرية وفلسفية وسياسية وحسب، وإنما قد تشكل أحياناً فعلاً ذا خصوصية وحيدة خاصة، لتجد الكاتب جمعة الرفاعي يتمنى لو أن والديه يتقنان القراءة ليكتب لهما شيئاً خاصاً لا يُقرأ لهما، وإنما يقرأ أنه وحدثهما، ليصل الكاتب إلى قناعة خاصة بقدرته على الكتابة الخاصة لقراءة خاصة وخصوصية، حققها في قوله "فأنا أمتلك من الثقة ما يؤهلني كي أجعلهم قادرين على قراءة ما لم أكتب من خلف الشبك والفاصل الزجاجي" (ص 30).

وفي العلاقة ذاتها ترتد الكتابة لتكون فعلاً ذاتياً تجعل من الكاتب قارئاً لذاته متأملاً أفعاله وأقواله وطريقة كتابته، ليعيش هو نفسه الطرفين (القارئ والكاتب) معاً، فيعلن في رسالته المكتوبة لأخيه، تلك الرسالة التي أرسلها من سجن بئر السبع في العام (2006)، أنه قد فقد السيطرة على كتابة الحروف بطريقة عادية، ولعلمه بهذه الطريقة في الكتابة فإنه يطلب من أخيه أن يعذره على "هذه اللغة وهذه الطريقة في الكتابة" (ص 55).

وهكذا جاءت هذه السردية الاعترافية "خارج الموعد" خاصة في أسلوبها، وكيفية التعبير عن تلك التجربة الإنسانية التي شعرنا بثقلها النفسي على الرغم من أنها لم تكتب عن التفاصيل الداخلية لمكان يعج بالألم، ولكنها كتبت عن ذلك الأثر النفسي المتخلق في نفس الأسير لتجعله متأملاً، محتفلاً بذلك الفعل السماوي الجميل والخلاق، المعروف إنسانياً بالكتابة، للتعبير عن تاريخ ما وليرى الكاتب نفسه على طريقته، ولذلك فإن من عاشر الكتابة، وعرف غوايتها، وألقها، وأسرار وجعها، لن يملّ منها، ولن يفكر في اعتزالها.

عائشة عودة وهي تدفع ثمنًا للشمس بالحرية

مقدمة

خلال ندوة أدبية عن أدب السجون تم استضافة الكاتبة عائشة عودة، للحدث حول أدب السجون وتجربتها النضالية وكتابة هذه التجربة في كتابها "أحلام بالحرية" و"ثمنًا للشمس"، وما رافق هذه التجربة من معاناة وتحذّر. وبينت في كلمة مسهبة الرحلة التي مرت بها في كتابة هذه التجربة؛ إذ قبل أن تأخذ الكتابة شكلها النهائي في كتاب "أحلام بالحرية" أعادت كتابة الكتاب مرات عديدة، حتى رضيت عن توثيق التجربة بالشكل الذي استقرت عليه، لتكون معبرة عن معاناتها الإنسانية بعيدًا عن الشعارات والكلام الفكري النمطي، مشيرة إلى أنه يجب أن يكون للكتابة هدف، بعيدًا عن النشر لمجرد النشر وحياسة لقب كاتب. كما أشارت الكاتبة إلى تجربة خاصة في ممارستها فن الرسم، وتوظيفها الألوان الطبيعية من النباتات والورود بعد تخفيفها حتى استطاعت أن تقيم معرضًا فنيًا يضم (35) لوحة، حازت على الرضا والقبول من الجمهور، وقد وظفت اثنتين من لوحاتها في غلاف كتاب "ثمنًا للشمس" و"يوم مختلف".

كما بينت الكاتبة معارضتها لمصطلح "أدب السجون" ورأت في ذلك بديلًا عن مصطلح "أدب المقاومة"، كما أنها عبرت عن نفورها من مصطلح "الكتابة النسوية"، وإن أشار إليه بعض من كتب عنها كما قالت، كما أشارت إلى أنها عندما أخذت قرارًا بكتابة تجربتها في الأسر كان ذلك من باب الالتزام الوطني في توثيق معاناة الأسرى وما يتعرضون له، حتى لا يكتب عنهم، وخصوصًا الأسيرات، من ليس له علم بما كنّ يتعرضن له من أهوال التعذيب.

صدر للكاتبة عائشة عودة ثلاثة كتب، وهي: "أحلام بالحرية" (2004)، عن المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، (مواطن)، وهو كما جاء تحت العنوان الرئيس الجزء الأول من تجربة اعتقال فتاة فلسطينية، و"يوم مختلف" (2007، دار الشروق) وهو مجموعة قصصية، احتوت على (30) قصة قصيرة تتناول بأسلوب السرد البسيط عددًا من قضايا الحياة اليومية الفلسطينية ومعاناة الفلسطيني

تحت الاحتلال، وأخيرًا كتاب "ثمنًا للشمس" (الطبعة الأولى 2012، مؤسسة مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، والطبعة الثانية 2016، مؤسسة الناشر)، ويشكل، كما جاء في المقدمة، الجزء الثاني للتجربة الاعتقالية للكاتبة، وحاز الكتابان والكاتبة على جائزة ابن رشد للفكر الحر للعام (2015).

لقد شكّل هذان الكتابان مثالًا حيًا راصدًا وموثقًا تجربة الأسر، ومثريًا التجربة الإنسانية التي تتناول هذه التجربة، وقد قرأنا جانبًا منها في مؤلفات عبد الرحمن منيف، وخاصة روايته "شرق المتوسط" و"الآن هنا"، وما كتبه كتّاب عرب، ككتاب "خيانة اللغة والصمت" للكاتب السوري فرج بيرقدار، والمغربي أحمد المرزوقي في روايته "تزمّارت - الزنّانة رقم 10" والروائي الأردني أيمن العتوم وروايته "يا صاحبي السجن"، وقد وثّقوا فيها تجاربهم في السجن، وما كتبه كذلك سجينات عربيات من أمثال: أنجي أفلاطون في كتابها "من الطفولة إلى السجن"، ونوال السعداوي في كتابها "مذكرات في سجن النساء"، وزينب الغزالي وكتابها "أيام من حياتي"، وكذلك ما كتبه كتّاب فلسطينيون آخرون من أمثال: المتوكّل طه وكتابها "رمل الأفعى"، و"سجن السجن" لعصمت منصور، وكتاب "خارج الموعد" للشاعر جمعة الرفاعي، ووليد الهودلي "أمّهات في مدفن الأحياء" و"ستائر العتمة"، ومرورًا بالجهد الروائي للكاتب والشاعر باسم خندقجي وروايته "مسك الكفاية" و"نرجس العزلة"، إضافة إلى أشعار الشعراء التي تناولت تجربة السجن عند شعراء المقاومة الفلسطينية: توفيق زياد، ومحمود درويش، وسميح القاسم، ليكون رافدًا ثقافيًا حيًا لتجربة الأسر بوصفها تجربة إنسانية عامة، وليس فقط نضالية.

وتثير هذه التجربة من الكتابة العديد من المسائل التي تتعلّق بالكتابة أولاً، وثانيًا فيما يتعلّق بأدب السجن والمعتقلات ومنها الكتابة عن تجربة الأسر في المعتقلات الإسرائيلية، بالإضافة إلى ما سبق وتشترك فيه الكاتبة عائشة عودة مع الكتاب الآخرين ممّن تحدّثوا عن هذه التجربة، فإنّ مسألة الكتابة النسوية تبدو واضحة، لاسيما وأنّ الكاتبة ذات توجهات يسارية تناضل على جبهتين؛ اجتماعية وسياسية سواء بسواء.

الرغبة في الكتابة توثيقاً للتجربة

تصرّح الأستاذة عائشة عودة في التّويه الذي بدأت فيه كتاب "ثمنًا للشمس"، أنها ليست "أديبة يتدفق قلمها بسيولة وحيوية" (ص 7). تحيل هذه الجملة إلى ظروف الكتابة وطبيعتها، وكيف لتجربة إنسانية ما أن تزج المرء ليصبح كاتبًا، وهو لا يدري، فثمة تجارب إنسانية كبرى تجعل الإنسان كاتبًا، أو شاعرًا أو مفكرًا أو فيلسوفًا. إنّ التجربة التي خاضتها الكاتبة في السجون الإسرائيلية كانت دافعًا وقويًا لتكون كاتبة، وهذا يذكر بكثير من الأمثلة ممن جرّبوا هذه الغواية في السجن، ولكنهم أقلعوا عن ممارستها بعد التحرّر من تلك القيود المكانية والزمانية، وتشهد مكنتات الأسرى التي تحتفظ بأعمال الأسرى الإبداعية على ذلك الكم الهائل من الكتابات التي كانت وليدة هذه الحالة الإنسانية.

لعلّ أهم ما يستفاد من تلك التجربة في الكتابة هو اقتناص اللحظة لتوثيق التجربة والاعتناء بها بعمل إبداعي، يكتسب صفة الطزاجة والفرادة على اعتبار أنّ كلّ تجربة إنسانية هي بالضرورة تجربة خاصّة، وإن تشابهت مع غيرها من التجارب لأناس آخرين. لكنّها تبقى أنّها لشخص مختلف في ظرف مختلف، متفاعلة مع فكره وثقافته ورؤاه وتفسيراته التي هي أيضًا محض رؤيا خاصة لن تتكرّر عند أيّ أحد.

إذن، في ظلّ هذا الظرف نشأت الكتابة عند عائشة عودة، مع أنها لم تكتب داخل السجن أي كتاب، فكتابها "أحلام بالحرية" كتب بعد (23 عامًا) من التجربة، و"ثمنًا للشمس" كتب بعد (8 سنوات) من الكتاب الأوّل، وفصلت بينهما بكتاب "يوم مختلف"، وعلى الرّغم من ذلك استطاعت الكاتبة نقل الأحداث بلغة متوتّرة حيّة، كأنّ التجربة حدثت ليلة البارحة، وهذا أيضًا يجيل القارئ إلى مسألة الكتابة مرّة أخرى، وقدرة الكاتبة على اختزان التجربة بكلّ مشاهدتها العنيفة الفاسية وما تحمله من ألم نفسي، وكأنّ الكاتبة لا تزال تعيشه أو تستحضره أخضر مملوءًا بالوجع الذي لم يخفت، مع عدم إغفال ملاحظة الكاتبة نفسها أنّها اعتمدت على مادة مسجّلة بخطّ يدها منذ أواسط الثمانينيات، ولكنها كما تقول: "لم أشأ إخراجها بلغتها الجافّة التقريرية والتوثيقية، بل حلمت بكتابتها بلغة حيّة" (ص 7). وهكذا مرّة أخرى يذهب المرء إلى صنعة الكتابة، وتدخّلات الكاتب، وأثر زمن

الكتابة في كتابته، وهذا ما حدث في هذين الكتابين، وكان واضحاً جداً في تلك المشاهد الشعريّة والشاعريّة في الوصف، كما جاء في هذا المشهد الوصفيّ التخييليّ: "انطلق خيالي يشكّل ما يحلو له من الصّور: فتاة على ظهر فرس تطير كما يطير سيّدنا الخضر. شعرها طويل، يرفرف خلفها كراية خفاقة، تحمل في يدها علم فلسطين يرفرف فوق رأسها وتعبر به سماء فلسطين، كلّ فلسطين، رأيتها تعبر فوق سمائي، فلوّحت لها بيدي" (ص 116، أحلام بالحرّيّة). ولم يكن هذا هو المشهد الوحيد سواء في هذا الكتاب أو كتاب "ثمناً للشّمس"، فقد لجأت إلى هذه اللّغة الشّاعريّة أيضاً في وصف الأسيرة "عائدة سعد" (ص 118)، وفي (ص 131) في وصف مشاعرها بعد أن صحت من موجة تعذيب قاسية أفقدتها الوعي، وفي "ثمناً للشّمس" أيضاً نجد الكثير من تلك اللّوحات الشعريّة التي تنضح بالجمال والصفاء اللّغويّ؛ كما جاء في تعبيرها عن وصف المشهد في سجن غزة "السّماء تطفح بألوان المغيّب المتدرّجة توهّجاً، ونسيم مضمّخ برطوبة البحر وملوحته تغلغل في أعماقي خاطب روعي بالذّات" (ص 280)، وغيرها الكثير الكثير.

النّسويّة وحضورها في فكر عائشة عودة

وأما المسألة الأخرى التي يثيرها الكتابان، وأحبّ أن أتعرّض لها ببعض الحديث، مسألة النّسويّة، وما تختزنه هذه المسألة من إحالات ثقافيّة واجتماعيّة غاية في الأهميّة في كلّ كتابة لامرأة كاتبة، فمنذ فرجينيا وولف وكتابها "غرفة تخصّ المرء وحده"، والمسألة مفتوحة للنّقاش، وتنازلت من هذا الوعي كتابات كثيرة تناقش وضع المرأة في المجتمع، وقد عبّرت كاتبات عربيّات عن هذه المسألة في العديد من المؤلّفات من أمثال الدّكتورة نوال السّعداوي صاحبة كتاب "الأنتى هي الأصل"، وصولاً إلى كتابات الشّاعرة اللّبنانيّة جمانة حدّاد وكتابها المهمّ هنا وهو "هكذا قتلت شهرزاد"، ولن يغيب عن البال أيضاً جهود سارة كامبل البحثيّة، وإليف شفاق ومذكراتها "حليب أسود"، ومورين دود وكتابها الإشكاليّ "هل الرّجال ضروريّون؟".

ضمن هذا السّياق من المعرفة الخاصّة والوعي جاء الكتابان، وناقشت فيهما عائشة عودة وضع المرأة في المجتمعات العربيّة ومنها المجتمع الفلسطينيّ، بدءاً من مسألة التّفريق بين الولد والبنت في

النظرة المجتمعية، وتفضيل الذكر على الأنثى، وصولاً إلى المشاركة السياسية للمرأة، وتستذكر الكاتبة مواقف كثيرة كان فيها التمييز ضدها فقط لكونها "بنتاً"، من مثل محاولة أمها عدم إكمال تعليمها خارج القرية، لأنها البنت الوحيدة التي ستتابع دراستها في رام الله. (ثمناً للشمس، ص 61)، وتعليق عمها عليها عندما حصلت على علامات عالية "بس يا خسارة إنك بنت" (أحلام بالحرية، ص 44)، إلى مناقشة أوضاع المرأة الفلسطينية في سياق الدور التقليدي للمرأة التي يريد المجتمع أن يضعها فيه، وهذه مسألة ليست عربية فقط، بل إنها عالمية، يأتي دور عائشة عودة وانخراطها وزميلات لها في الثورة والعمل العسكري كسراً لذلك الدور التقليدي، وقد صرحت بذلك في كثير من المواضيع في كتابيها هذين؛ فمن ناحية اجتماعية تبين الكاتبة النظرة التقليدية من الرجل للمرأة على خلفية انسحاب النساء من الانتساب للاتحاد العام للمرأة الفلسطينية، ولم يكملن أربعاً وعشرين ساعة على هذا الانتساب، "في اليوم التالي، تقاطرت النسوة واحدة إثر الأخرى إلى بيتنا، طلبن شطب أسماهن من الاتحاد. جئن منكسرات، اختفت حيوية الأمس من الوجوه والعيون. الأسباب كانت متشابهة: أخي، أبي، زوجي، ابن عمي لا يريد" (أحلام بالحرية، ص 117)، ولم تكن هذه النظرة عند عامة الناس فقط، بل تجدها كذلك عند المتعلمين والمثقفين، فيها هو المحامي أنطوان جاسر، يخاطبها قائلاً: "ما كان لك أن تزجي بنفسك في السياسة وتدخلي السجن، وكان من الأفضل لك، البقاء في بيتك لتعيشي حياتك مثل باقي الفتيات" (ثمناً للشمس، ص 50)، إن الكاتبة عائشة عودة ومعها كل كاتبات التيار النسوي المدافع عن حق المرأة في الاختيار من دون أن يقرّر مصلحتها رجل ما، أو وضعها في دور محدد تقليدي، وأنه هو المناسب لها جعلها تقود معركة، ليست سياسة ضد الاحتلال فقط كما تقول، بل أيضاً ضد "الأفكار الرجعية" (ص 51).

إن هذا يدفع الكاتبة إلى مناقشة المسألة من جذورها، وتطرح تساؤلاتها حول مفهوم "البنت" و"الولد"، لتتوصل إلى هذه القناعة "منذ ذلك الحين، سكنني رفض مطلق لمنطق التمييز ذاك، وتحول الرفض إلى معركة دائمة أديرها بصمت، وبشكل تلقائي بيني وبين المنطق الذي يجعلني أقل قيمة وأكثر عبثاً من الولد أو الرجل كوني فتاة" (ص 54). وتعتبر عائشة عودة في موضع آخر من

كتاب "أحلام بالحريّة" عن سرّ هذه المعاملة في تمييز الرّجل/ الولد/ الذّكر على المرأة/ البنت/ الأنثى، وذلك في هذا التّوصيف: "إنّ مجتمعنا يستطيع غفران كلّ شيء إلا أن تفقد الفتاة عذريّتها" (ص 120)، ولأنّها أدركت المعادلة منذ طفولتها كما تقول، فقد صاغت حلّها على النّحو الآتي: تحفظ للمجتمع قيمه، وتكسب حريّتها. هذه الرّؤيا التي تقدّمها الكاتبة لحلّ الإشكاليّة الاجتماعيّة متميّزة في أنّها غير صداميّة مع الأعراف المستقرّة في المجتمع بعكس ما فعلت مثلاً بعض كاتبات التّيّار النسويّ العربيّات من أمثال جمانة حدّاد التي تحدّث المجتمع بعنف وكتبت ونشرت أشعاراً أيروتيكيّة، وأسست مجلّة "جسد" لهذا الغرض، وأكثر إقناعاً ونفهمًا بكلّ تأكيد ممّا قامت به الدّكتورة نوال السّعداوي في صداميّتها المعروفة مع المجتمع وأخلاقه، فكسبت أعداء كثيرين من دون طائل، ومن دون أن يتزحج المجتمع عمّا يعتقد أو يؤمن به.

لعلّ اهتمام الكاتبة بموضوع التّسويّة هو الدّافع لها لأن تتعاطف والأسيرات الفلسطينيّات مع السّجّانة "ريّا" التي كانت تدير سجن الرّملة ضدّ عنجهيّة مدير سجن نابلس الذي هدّد الأسيرات بقوله "أنا لست ريّا" (ص 211)، تقول الكاتبة: "والغريب أنّنا وجدنا أنفسنا نتعاطف مع "ريّا" التي سخّفها لكونها امرأة" (ص 212).

لقد كان إصرار الأسيرات قويّاً على أن يكنّ صاحبات رأي ومسؤولات عن أفعالهنّ من دون إملاء من أحد مهما كان، لذلك جاء اعتراضهنّ على رسالة الأسرى السّبّاب في سجن غزّة، مفادها أنّه يحظر عليهنّ اللّعب مع الممرّض أو مع أي من حراس السّجن، تعلق الكاتبة على هذه الرّسالة بقولها: "غضبت غضباً مزوجاً بالقهر. من الذي أعطى لنفسه الحقّ ليصدر أوامره لنا، كأننا قاصرات وبحاجة إلى وصاية؟" (ثمناً للشمس، ص 279-280)، وتسترسل في توضيح موقفها ما يجيل بقوّة إلى وعي نسويّ معارض للوصاية البطريركيّة على المرأة، "أنا التي كرهت أنوثتها لأنّ أيّاً من الرّجال له الحقّ أن يقرّر أو يصدر أوامره (هكذا) لا لشيء إلا لكونها أنثى" (ثمناً للشمس، ص 280)، وليس هذا هو الكفاح الوحيد النّمطي الذي خاضته عائشة عودة لمحاربة النّظرة التّقليديّة للمرأة العربيّة، بل إنّها كافحت المنطق الإسرائيليّ الذي ثبّت في عقله وتصوّراته صورة نمطيّة للمرأة العربيّة داخل السّجن نفسه من خلال الإصرار على حقّ التّعليم وتجاوز بعض الأسيرات الأميّة، فعقدت

حلقات التّعليم لهنّ، وكذلك إصرارهنّ على حقّ توفير الكتب داخل السّجن، تقول الكاتبة "أصبح اهتمامنا بالكتب مثار إعجاب وتعجّب، فكيف لفتيات عربيّات أن يكنّ مثقّفات ذلك يتعارض مع الصّورة النمطيّة في مخيلتهم عن المرأة العربيّة التي منبعها عنصريّ" (ثمناً للشمس، ص 44). إنّ هذا الوعي سبيل مثاليّ لمكافحة النظرة السّلبية، وقد أشارت إليه أيضاً على سبيل المثال الشّاعرة جمانة حدّاد في كتابها "هكذا قتلت شهرزاد" في إقبالها على قراءة الكتب الممنوعة التي لا تتوافق قراءتها والنّظرة التّقليديّة للمرأة، كما جاء في حديثها عن قراءتها لكتب الماركيز دو ساد، وكيف أثّرت تلك القراءات في نقلها من حال إلى حال.

لم تكن تلك كلّ أفكار الكاتبة عائشة عودة في كتابها "أحلام بالحرّيّة" و"ثمناً للشمس"، بل على المرء الإشارة إلى ما يختزنه الكتابان من جهد توثيقيّ، يعدّ شاهداً على المعاناة نفسها، وقد تجاوزت الحديث عنها؛ نظراً لكثرة من تناول هذه القضايا في كلّ ما كتب عن أدب السّجون أو ما كتب عن الكاتبة وكتابتها، ولم يكن الكتابان وثيقة على المعاناة فقط، بل إنّها أيضاً جهد فكريّ يكشف عن طبيعة الحياة الفلسطينيّة الاجتماعيّة والتّربويّة والسّياسيّة، ولم تغفل الكاتبة الحديث أيضاً عن الآخر الإسرائيليّ والكشف عن عنجهيّة وأنماط تفكيره في التّعامل مع العرب والفلسطينيّين، كما بينت الكاتبة وجهة نظرها في قضايا سياسيّة وثقافيّة كبرى، وعلاقات الفلسطينيّين مع غيرهم من الأجنبيّين ودعمهم للقضيّة الفلسطينيّة وحقّهم المشروع في الحرّيّة، وحوار الآخر، وتوضيح ما يعاني منه الإسرائيليّون أنفسهم من سوء فهم لنضالات الشّعب الفلسطينيّ. إنّها بالمجمل كتابان سياسيّان مفتوحاً الآفاق على كثير من الأفكار التي لا ينتهي منها الحديث، ما دمنّا شعباً يرزح تحت الاحتلال، محروماً من حقوقه المكفولة في كلّ الشّرائع والقوانين.

"رمل الأفعى" وشهادات حيّة على معتقل لا يرحم

لا تزال ذكرى الانتفاضة الأولى، انتفاضة الحجر، عبقة بذكرياتها وإن كانت مُرّة، إلا أن لها مخزوناً مكتنزاً بالمشاعر والصور في ذاكرة الكتاب والمثقفين، فبعد أكثر من ربع قرن على اشتعال هذه الثورة العبقريّة بأبسط سلاح لتأكيد الحرية كأجلّ معنى إنسانيّ، تطلّ تلك الثورة رافلة بقوتها كأنها تحدث الآن، ولا تزال تتسلل إلى روح القلم في كتابات الكتّاب، ومن ذلك كتاب الشاعر المتوكل طه "رمل الأفعى - سيرة كيتسعوت - معتقل أنصار 3".

يكشف الكتاب عن أهوال داخل المعتقل وبالتحديد معتقل "كيتسعوت" أو ما عرف بـ(أنصار3) في صحراء النقب الواقعة جنوبيّ فلسطين، وكيف قضوا فترات الاعتقال بأيامها ولياليها الموصوفة بأنها "فوق الوصف"، كتاب توثيقيّ بشهادات حيّة على معتقل وسجّان لا يرحمان، ولا يعرفان للإنسانيّة طعمًا، معتقل تهبّأ ليناصب الفلسطينيين القابعين فيه العداء بحكم إستراتيجية صهيونية لقهر روح المقاومة الفلسطينية التي أطلت فنية بثياب جديدة مع إطلالة الانتفاضة الأولى في العام (1987)، واستمرت حتى العام (1993)، حيث اتفقا أو سلو الذي أدخل الفلسطينيين في معادلة أخرى، ليس هذا هو محل الحديث عنها. ويميط الكتاب اللثام عن جانب مهم من جوانب المقاومة الفلسطينية في المعتقلات الإسرائيليّة، فقد وظف المعتقلون فرصة وجودهم في المعتقل لبناء شخصية الأسير الثقافية والسياسية، حتى أنهم شكلوا فرقاً لمحو الأمية، وهذا جانب له دلالاته في حركة المقاومة الفلسطينية الشاملة، التي تتحدى وترفض الاستسلام للظروف مهما كانت قاسية.

وعلى الرغم من أنّ الكتاب خاص بتجربة الاعتقال الشخصية للشاعر المتوكل طه، إلا أنه سيرة اعتقال جماعية لكل أبناء الشعب الفلسطيني الذين مروا بهذه التجربة في هذا المعتقل الذي افتتحة الإسرائيليون خصيصاً لمواجهة الانتفاضة الشعبية العارمة، ويرسم الكاتب مشاهد الزاخرة بالحياة والحيوية بعفوية مطلقة، تجعلك تجري مع المكتوب كأنك تتابع حدثاً مرعباً في فيلم سينمائي مليء بالمفاجآت، فاللغة والأحداث تأخذان بالألباب.

ويؤكد المتوكل طه في هذا الكتاب صوته المقاوم المتميز، بأسلوبه البهيّ، ورونقه الشجيّ، وكتابته الرائقة الممتعة والشقية، فتنسبك ما كنت قبل لحظات، وتتنقل بك من مشهد إلى آخر بإتقان، فتتابع مشاهد السخرية والفرح والموت والتعذيب والألم، ومشاهد الرثاء الأخير، وكلها جاءت ضمن متواليه لغوية وثّابة وحركة دراماتيكية مشتعلة بروح المقاومة والتحدي.

يتضمن الكتاب قسمين، يتحدث الكاتب المتوكل طه في القسم الأول عن تجربته في معتقل (أنصار 3) بشهادة غنية وطويلة امتدت إلى (182) صفحة من أصل (336) صفحة، وقد جاءت شهادته تلك شاملة لكل عذابات الأسير الفلسطيني، وراصدة لكل ما عاناه الأسرى من لحظة الاعتقال الأولى وحتى الإفراج عنهم، ويوثق ما بين اللحظتين مآسي وآلاماً يفوق ألمها دقة الوصف وبراعته، وتزيد مشاهدتها في حرارة اللغة ودراماتيكية الأحداث بأهوال عصبية في بؤرة جغرافية هي بحد ذاتها، بعيداً عن فنون العذاب البشري، لا ترحم، فما بالك إذا اجتمع على الأسير الفلسطيني قسوتان؛ قسوة الطبيعة وقسوة السجان؟ ولذلك تعدّ شهادة المتوكل طه بمثابة وثيقة تاريخية لكل ما دار ويدور في المعتقلات الإسرائيلية ولم يطلع عليها العالم ومنظمات حقوق الإنسان وهيئات القانون الدولي الإنساني المحلية والعالمية.

وتداخلت في هذه الشهادة اللغة الواقعية التسجيلية باللغة الشعرية، فقد ضمن الشاعر المتوكل طه هذه الشهادة كثيراً من المقاطع الثرية والشعرية التي تصلح لأن تكون نصوصاً وجدانية مستقلة "نصوصاً وقصائد"، يعبر من خلالها عما في نفس المعتقل من تمنيات وطموحات أو تأوهات إنسانية كأبي إنسان يعاني من آلام الشوق والحنين، وخاصة حنين الرجل لامرأته التي يهواها أو يتمناها في ظل هذا الغياب القسري، وظل هذا الجفاف الصحراوي المسيح بذلك الكم الهائل من العذاب المميت القاسي.

نصوص وجدانية يجري فيها الكاتب مع إحساساته العاطفية ورغباته البشرية وضعفه الإنساني المحب ليعبر عن اشتياقاته لعناصر الحياة التي تشعره بأهمية أن يظل مقاوماً وحيّاً، فمرة يكتب لابنتيه هزار ونوّار، ومرة لزوجته، ومرة للقدس والوطن، ومرة لأبيه الذي عانى مما عاناه فيما سبق من فصول التاريخ الفلسطيني على هذه الأرض.

وإضافة لتلك المقطوعات الوجدانية ثمة نصوص شعرية تعبر عن روح التحدي المباشر والمقاومة وبتّ الحماس ورفع الروح المعنوية لرفقاء المعتقل، حيث كانت قصائد المتوكل مع قصائد أخرى لشعراء آخرين معتقلين معه، كقصائد عبد الناصر صالح، ووسيم الكردي، مشعلاً ثورياً ومساعداً للتصدي، وقد كانت تلك القصائد تصل لبقية المعتقلين، فيحفظونها ويرددونها في المناسبات المختلفة، وبيّن المتوكل طه كيف كانت قصائد عبد الناصر صالح التي يلقيها على مسامعه وهو في العزل مساعدًا قويًا على الثبات والتحدي.

وأما القسم الثاني من الكتاب، فيشتمل على (16) شهادة اعتقالية لرفقاء الاعتقال، فقد كتب هؤلاء المعتقلون السابقون شهاداتهم، بعد أن كلفهم بذلك المتوكل، وبعد أن عرض عليهم مسوّد الكتاب قبل النشر، ولعلّ تلك الشهادات لم تضيف شيئاً جديداً لشهادة المتوكل الطويلة، ولكنها بكل تأكيد عمّقت ما جاء به الكاتب وعاضدته وأيدته، وأعدت رسم بعض التفاصيل، وهذا أعطى للكتاب بعداً توثيقياً وتاريخياً مهماً، أضف إلى أن تلك الشهادات بينت مدى ارتباط أصحابها بالعمل الثوري بشكل عام، وعلاقتهم بالمتوكل طه بشكل خاص، وكشفت هذه الشهادات عن فئة لها دورها في الفعل الثوري المقاوم على الأرض، وأقصد بذلك المثقفين الذين انخرطوا في أعمال الانتفاضة الأولى بقيادة وتنظيماً، وربما أبعد من ذلك أيضاً. وكشفت بعض تلك الشهادات عن الداعي لكتابة المتوكل كتابه، ذلك أن المتوكل طه كتب كتابه هذا في رام الله، بعد أن انتهت الانتفاضة الفلسطينية الأولى، ودخل الفلسطينيون في مرحلة الانتفاضة الثانية "انتفاضة الأقصى"، فقد أفصح المتوكل عن زمن كتابته لشهادته تلك، فقد كانت بـ(3/1/2001)، فقد استدعى اندلاع الانتفاضة الثانية ذكرى الانتفاضة الأولى، وبذلك أشار "محمد الحوراني" بشهادته، علماً أن المتوكل نفسه قد لمح لذلك في بداية حديثه عندما بدأ بالموازنة بين الانتفاضتين منحازاً بشكل غير علني للانتفاضة الأولى، لما لها ربا من فعل ثوري شعبيّ عارم، ولما تركته على الشاعر وجيله من أثر في تشكيل الوعي السياسي والثقافي، لما في التجربة الأولى من طزاجة وفرادة وتميّز.

لقد كتب كثيرون شهادتهم ممن ورد ذكرهم في حديث المتوكل طه، ولكن وجدت نفسي مضطراً لطرح التساؤل الآتي: لماذا لم يكتب الدكتور عبد الستار قاسم شهادته؟ وهل عرض المتوكل كتابه

على الدكتور قاسم كبقية الإخوة المعتقلين؟ ولماذا تجنب أصلاً المتوكل طه الإشارة إلى دور الدكتور قاسم في شهادته المطوّلة على الرغم من أنه يورد اسمه مروراً عابراً في الصفحات الأخيرة من شهادته صفحة (176)؟ فالدكتور عبد الستار قاسم صاحب تجربة خاصّة، وله دوره في حياة المعتقل، ويبدو أنه شاركهم الفترة الاعتقالية ذاتها، كما صرح بذلك الشاعر عبد الناصر صالح في شهادته، متحدثاً عن دور عبد الستار قاسم قائلاً: "وأشيد بهذه المناسبة بدور الدكتور الصديق عبد الستار قاسم في هذا المجال الذي لم يتوان لحظة عن تقديم خلاصة فكره وثقافته للأسرى من خلال الندوات واللقاءات السياسية والفكرية التي كان ينظمها لرفع المستوى الفكري والثقافي للأسرى" (ص 325). وبالمجمل، فإن الكتاب يشكل إضافة نوعية للمكتبة العربية والفلسطينية، ورافداً أساساً لأدب المقاومة، وليس أدب السجون فقط، وأعيد هنا ما كتبه عن الكتاب الروائي الفلسطيني يحيى يخلف: "إنه عمل يحتوي المتعة الفنية واللغة الشعرية والعمق الإنساني، عمل يحافظ على التجربة ويطلق صرخة الحرية".

لقد وثقت هذه الشهادات الواردة في "رمل الأفعى" العلاقة الأدبية بين هذا النوع من الكتابة بتجارب الكتاب العالميين والعرب ممن عانوا مما عانى منه المثقف الفلسطيني من أمثال ما كتبه يوليوس فوتشيك في الأدب السوفيتي، وأشعار ناظم حكمت التركي، والتجارب الروائية لكتاب عرب، كرواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف، وما أبدعه الكاتب عدنان جابر في كتابه "القيّد والحرية"، بالإضافة إلى ما كتبه الأدباء الفلسطينيون في هذه التجربة من أمثال: علي الخليلي، وعزت الغزاوي، ووليد الهودلي، وآخرين ممن تزخر بإبداعاتهم المكتبة الوطنية الفلسطينية.

إن ما كتبه رواد المعتقلات الإسرائيلية من الفلسطينيين والعرب سيظل وثيقة تاريخية شاهدة على جبروت الاحتلال وقسوته، وبؤسه كذلك في محاولته إسكات صوت شعب يتوق للحرية، ويسعى إليها جاهداً لا يهيمه ما نزع أو سينزع من عذابات، فكل شيء سيهون أمام هذه الغاية الإنسانية المصيرية الكبرى، ومن جهة أخرى سيبقى ما كتبه من شعر ونصوص وشهادات شاهداً حياً على قوة أبناء هذا الشعب الذين رفضوا الذل والخنوع، وأصرّوا على أن يكون لهم وجود وحق في هذه الأرض التي هي أرضهم، مهما تجرّ السجان وضاعف من القيود وارتفع الأسوار.

لا شيء أعظم من خيانة اللّغة إلا الصّمت

سيئة أحوال السّجون العربيّة، التي يعيش فيها السّجناء أوضاعاً صعبة. يبدو أنّ كلمة "صعبة" كلمة باهتة وخجولة، نظراً لما يعانیه هؤلاء السّجناء من أصناف التعذيب المبرمج والخارج عن المنطق واللّا إنسانية، إنّها تبدو حقيقة واقعة، وترسّخت في الوعي أنّ الدّاخل لتلك السّجون مفقود والخارج مولود، سجناء ليس جريمتهم سوى أنّهم سياسيون ليسوا إرهابيين ولا رافعي سلاح ضدّ النّظام، اللهمّ إلّا أنّهم وظّفوا حقّهم كبشر ليقولوا: "لا"، فقال لهم النّظام: "لا" أيضاً، ولكن على طريقته القمعيّة المعهودة. إنّ بعضاً من هذه الصّور القمعيّة مرصودة في كتاب "خيانة اللّغة والصّمت" للشّاعر والصّحفيّ السّوريّ فرج بيرقدار (من مواليد حمص في العام 1951)، والصّادر في العام (2006) عن دار الجديد في بيروت، ويقع في (182) صفحة، بها فيها ملحق لمرافعة الكاتب أمام محكمة أمن الدّولة العليا في العام (1993)، ويوثّق الكاتب معاناته وتجربته الشّخصيّة في السّجن امتدّت لأكثر من أربعة عشر عاماً، بتهمة الانتماء لحزب العمل الاشتراكيّ. ويجفل الكتاب بمشاهد مؤلمة وقاسية لصور مسالخ السّجون السّوريّة، (سجن تدمر الصّحراويّ، وسجن صيدنايا العسكريّ، وفروع الأمن والمخابرات العسكريّة).

بدأت تلك السّجون في الكتاب، ككلّ السّجون العربيّة الأخرى، تغصّ بالعذابات والجنون، كما تغصّ بالقيادات والمثقفين والسياسيين والشّعراء والكتّاب والمناضلين السّلميين، كما يكثر فيها المحبوسون على "لا شيء" سوى سوء فهم لا أكثر، سجناء كبار وصغار، نساء وأطفال؛ لم يبلغوا السنّ القانونيّ. لقد أفرز النّظام القمعيّ الدّكتاتوريّ العربيّ أدواته الجنونيّة لترويض العزائم، وكسر الإرادات، وتحريم أن تكون إنساناً تحترم جوهره العقل، إذ إنّ هذا الوطن غداً غير صالح للعيش الآدمي، فما عليك إلّا أن تأكل وتشرب وتنام، فما أنت إلّا حيوان صامت، وفي أحسن أحوالك مصفّق للنّظام، أيّ نظام، وإلّا ستحارب برزقك، وتساوم على كرامتك وإنسانيّتك وحياتك، وهاتف بأعلى ما لديك من قهر: "يعيش النّظام"، ولتسقط الحرّيّة بعدها في "وهدة العدم"، لذلك

فإن الكاتب أشار في مرافعته أمام المحكمة إلى ذلك عندما انتقد الدولة قائلاً: "إنّ دولة تُعتبر الكلمة فيها جريمة يُحاكم عليها المرء، هي دولة غير جديرة بالحياة، ولا حتّى بالدفن، وبشكل خاص ذلك الطراز من الدول التي تُفترس فيها الكلمة بالسيّاط والبنادق والزنازين" (ص 167).

لم يكن الكاتب هو الوحيد الذي تعرّض للسجن السياسي على خلفيّة معارضة النّظام، فقد تعرّض قبله وبعده كثير من الأدباء والمثقفين والكتّاب للسجن على خلفيّة سياسيّة في السجون العربيّة، من قوميين واشتراكيين ويساريين وإسلاميين، وحتّى ليبراليين، وفي أنظمة جمهوريّة وملكّيّة، وناقش تلك المعضلة السياسيّة والإنسانيّة كثيرًا من الكتابات ووثّقها أصحابها في مؤلّفاتهم، ولعلّ رواية "شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف تظلّ الشاهد الأبرز على معاناة السّجين السياسيّ، وما يتعرّض له من ألوان التعذيب المفضي إلى الموت أو الجنون أو توريث عاهة دائمة، عدا انكسار الذّات والروح والنفس، وربّما أبعد من ذلك، قد تصل إلى حدّ كراهية هذا الوطن، والفرار منه إلى جحيم المنافي غير الرّحيمة، بل ربّما يتمنّى الإنسان لو "يستطيع أن يكون كما لو أنّه لم يكن" (ص 151).

تبدو مشاهد رواية "شرق المتوسط مرة أخرى" أو "الآن هنا" وأحداثها باهتة عمّا وجد في هذا الكتاب، على الرّغم من أنّ الرواية تستند إلى وقائع حقيقيّة أيضًا (مذكرات السّجين العراقيّ حيدر الشّيخ عليّ)، لكن ثمة ما يجعلها أقلّ ألما؛ وهو تعامل القارئ معها على أنّها رواية، وما تحيل إليه من عالم مُتخيّل، إنّ هذا العقد المبرم ما بين الكاتب والقارئ يخفّف من حدّة التأثير النفسيّ للرواية والأحداث، أمّا في هذه "الخيانات" فثمة ما هو واضح وصريح أنّه حديث مباشر عن تجربة حقيقيّة، فالشّخص الراوي ليس فقط ساردًا، بل كان سجينًا سياسيًا عاش تلك التجربة المؤلمة على نحو فطّيع، بل أكثر من ذلك بكثير، ممّا يعني عجز اللّغة عن أن تحمل التجربة بكامل المعنى والمدلول النفسيّ أو الخراب الروحيّ والتهدّم البنيويّ للجسد الآدميّ معاً سواء بسواء، إنّ المعنى المعيش والمتصوّر في الذّهن أكبر من أن تعبّر عنه تلك الخيانة اللّغويّة: "يؤلمني أن أتهم اللّغة بالخيانة، أو أظعن بأصالتها كوسيلة للتعبير، أشعر أنّها مخدولة وعاجزة عن أيّ مقارنة مقنعة لما أريد" (ص 150).

لقد حاول هؤلاء السّجناء النّضال أيضًا داخل السّجن، ليكسبوا على الأقلّ صفة السّجين السياسيّ من دون إهانات أو عزل انفراديّ، فجربوا الاحتجاج والإضراب عن الطّعام، ولكنهم لم

يستطيعوا تحقيق كثير من الإنجازات في تحسين شروط معيشتهم. يا للسخرية المرّة عندما يلجأ السّجين لتحسين أوضاع سجنه، إنّها تراجيديا مؤلمة بالفعل، لقد وصل السّجناء إلى نقطة لم يعودوا يستطيعون عمل أيّ شيء. فهل ينتظرون معجزة؟ وأيّ معجزة تنتظرهم؟ هل هي من داخل السّجن أم من خارجه؟ فمن أين تأتي تلك القدرة للإنسان ليتصالح مع الخراب والموت، ويحوّل واقعاً غير إنسانيّ إلى مقام شعر وفرح مسروق؟ إنّها محاولة أن تكون إنساناً، وتظلّ إنساناً تتمتع بتلك القوّة المخترنة في الرّوح تجابه الطّغيان الذي لا يتوانى عن سحقك، ثمّة ثمن مدفوع للحريّة، لكنّه باهظ جداً، ولكن لماذا على السّجين فقط أن يدفع هذا الثّمّن؟ أين النّاس في الخارج؟ لماذا لا يقومون بما عليهم، هنا تبدو الخيانة الثّانية المعلن عنها في عنوان هذه التّجربة "خيانة اللّغة والصّمت"، والمصرّح بها في ثنايا الكتاب. يقول فرج بيرقدار عن تلك الحالة من العجز، وربّما اليأس من التّغيير: "رجاء لا تزايدوا علينا، أنتم أيضاً في الخارج لا تحركون ساكناً، هذا إن لم تكونوا أكثر من ذلك" (ص 135).

من بين هذا الرّكام من الخراب تتسلّل من بين ثنايا الكتاب بعض المواقف التي تشعرك بما يتمتع به الكاتب من روح مقاومة، وخاصّة فيما يتعلّق بمسألتي: الشّعور والمرأة، بل إنّّه يعلن منذ المقدّمة أنّ للشعر تأثيراً إيجابياً فيه، "لو كنت سياسياً فقط، لكان يمكن أن أنهزم، غير أنّ الشّعور استطاع أن ينقذني، ويعطي حياتي في السّجن معنى مختلفاً وقيمة مختلفة عما يراد. ما من شيء يستطيع أن يشدّ القوس بي إلى النّهاية أكثر ممّا يفعل الشّعور" (ص 13).

لعلّ كثيرين غيره قاوموا عبث السّجن بالشعر قديماً، من أمثال أبي فراس الحمدانيّ، وبالكتابة عموماً نثرية وشعرية في العصر الحديث، على الرّغم من أنّ الكتابة داخل السّجن مغامرة ومحفوفة بالمخاطر، بل لا تتوفّر إمكانيّات لذلك، فلا أوراق ولا أقلام، فكان الكاتب بيرقدار يدرب ذاكرته على الحفظ، ويطلب من رفاق السّجن حفظ قصائده، حتّى لا تضيع، إنّها محاولة أخرى للانتصار وإن كانت شخصيّة وفردية. لقد حضر الشّعور في سياق مقاومة السّجن إلى هذا الحدّ الذي يعلن عنه: "يعرفون أنّه ما لم تنهزم أنت بروحك وقصائدك ونبوءاتك، فإنّ جميع الهزائم الأخرى تبقى غير نهائية" (ص 149).

هل بوسع الشعر أن يكون له كل هذا السحر وهذا الجمال وتلك القوّة؟ بدا كذلك بالنسبة للكاتب هنا، "وحده الشعر كان يمكن أن يشرف على ذلك الفردوس المفقود، ووحدها صلوات الأمل كان يمكن لها أن تجعل الزرقة أكثر قابليّة لتجليّ الرّحمة والأنوثة". إنّ الشعر أضحى عنده تجليّاً للجمال بصورتين؛ المرأة والأنوثة، وما تحيلان إليه من حرّيّة بمقابل ذلك السّجن البغيض الذي قال عنه: "السّجن ذكورة افتراسيّة كبرى والحرّيّة أنوثة رحمانيّة قصوى" (ص 154).

ليس هذا وحسب، بل إنّ الشعر تسلّل إلى لغة الكاتب، وكأنّه يقتنص اللّحظة ليكتبها، فيستولدها من بين ذلك الخراب الكامل في السّجن، إنّّه يلاحظ الشعر وولادته في هذا المشهد: "قد تكون الذّكريّ الوحيدة الجميلة في تدمر هي تلك الشّراقة التي كنّا نرى من خلالها الجزء العلويّ لسروتين متجاورتين، تتهادل عليهما وقت الأصيل حمامتان عاشقتان، واحدة أكثر سواداً من آلامنا، والأخرى أكثر بياضاً من أحلامنا" (ص 84). ثمّة شعريّة وشاعريّة واضحة أيضاً عند الحديث عن ابنته كذلك في بعض مواطن الكتاب، وخاصّة تلك المواقف المعجونة بالحنين والذّكريات.

وكان للمرأة أيضاً حضور في الكتاب، وهذا طبيعي جداً في أدب السّجون، ولعلّه ملمح رئيس فيه. لقد حضرت المرأة أمّاً وبنّاً وزوجة وحبّية في العديد من النّصوص. لقد حضرت عند عبد الرّحمن منيف، في شخصيّة الأمّ وشخصيّة الأخت "أنيسة"، وما لهما من دور نصليّ كبير ومؤثّر في معنويات "رجب"، كشخصيّة روائية لها تأثير وعلاقة بالسّجناء الآخرين، وهنا في هذه المذكرات تحضر الأمّ والبنّت الطفلة ثمّ الصبيّة اليافعة، والزّوجة كذلك، تلك التي عانت من السّجن أيضاً أربع سنوات، لقد برزت معاناة الطفلة بشكل واضح عند فرج بيرقدار، لا سيّما عندما طلب من السّلطات اعتقال ابنته الطفلة؛ لتكون مع أمّها في السّجن، موقف يصفه هو نفسه بأنّه نوع من الهذيان، ولكن كان لا بدّ منه حتّى لا تُحرم الطفلة من أمّها.

ينضمّ هذا الكتاب بتجربته الإنسانيّة إلى ذلك الإرث الكبير من الكتابات التي وثقت تجارب فظاعة الدّكتاتوريّة العربيّة بكلّ ما تحمل من مأس ومشاهد مؤلمة إلى درجة البكاء المرّ على واقع يمعن في الخراب، ولم يكن وحده النّظام السّوريّ سيّداً فيها، بل إنّ واحد من سلسلة سجون عربيّة خصّصت لقمع الإنسان وجعله "شيئاً منسياً" في أقبية معدّة للموت البطيء، فيا له من واقع، ويا لها

من دكتاتورية فاضحة ومفضوحة، تستر خلفها النظام بأحكامه العرفية مدعيًا أنها من مستلزمات محاربة الصهيونية، دكتاتورية لم تورث الإنسان سوى المرض، والعاهات، والفقر والتخلف، وضياع الأوطان، دكتاتورية لم تورق سوى الخراب المتمدد في أصقاع الجغرافيا وحنايا الروح المهشمة. وسيظل الوضع المتردي مُعنا في تراجيديته ما دام الصمت أكثر حيفًا وخيانة من خيانة اللغة ذاتها، تلك اللغة، أي لغة، فإنها "ملعونة" إذ "ندعي أن بإمكانها قول ما هو خارجها" (ص110)، على حد وصف الكاتب.

الفصل السّادس
في فضاء الحكاية الشعبيّة

الحكاية الشعبية ودلالاتها النفسية

تعدّ الحكاية الشعبية رافداً من روافد الأدب، وتجلياً من تجلياته كذلك، فقد عبّرت تعبيراً مباشراً أو مجازياً عن آمال الشعب وطموحاته، وجسّدت آلامه ومعاناته، وتنوّعت مضامينها بين السياسيّة والاجتماعيّة، ولم تقف عند حدود التسلية في نوادي القوم وسهراتهم المشبعة بزفريات الحبّ أو الحنين، بل تعدّتها إلى التعبير عن التوق إلى الحرّيّة، والحثّ على النضال، والتمسك بالثوابت الخاصّة بالشعب.

شكّلت الحكاية الشعبيّة بمزجها الشعر مع السرد في لحمه نصيّة تجلّيًا حدائياً قبل أن تعرف الحداثة المعاصرة تداخل الأنواع الأدبيّة، وتسلم به وتأصل له في التنظير النقديّ، عدا أنّ شفاهيّة الحكاية الشعبيّة وارتباطها براوية محدّد يعيد سرد الحكاية، منحتها هذه العناصر نوعاً من الدراميّة المبكّرة في الأدب العربيّ، إذ لم يكن الراوي مجرد قارئ للنصّ، بل كان ممثلاً للمعنى متفاعلاً مع النصّ بحركاته ونبرات صوته وحزنه وفرحه وتعاطفه مع الشخصيات الإيجابيّة وانحيازه لها، أو شماتته بالشخصيات السليبيّة الشريرة وتندره بها دافعاً قوياً لتعزيز المشاركة الوجدانيّة للحضور ليتقاسموا معاً وحدة التلقّي والتأثير. ويحسب للحكاية الشعبيّة أنّها كانت عامل وحدة وانسجام مشاعريّ بين عامّة الناس الذين يتحلّقون ليستمعوا للحكاية، ما ساعد وبشكل عمليّ على الترابط المجتمعيّ وتوحيد الرّؤيا تجاه ما يصيب المجتمع من نوازل أو كوارث أو اعتداءات خارجيّة، فالكلّ ذوو هدف واحد وقيم واحدة، فقد رسّخت الحكاية الشعبيّة أعرافاً وقوانين مرعيّة وأدّت إلى أن يلتزم الناس بعقد اجتماعيّ متجدّد في النفس ومتوافق عليه، وإن لم يكن مكتوباً أو موثقاً في المحافل الرسميّة. ولأهميّة الحكاية الشعبيّة في دراسة الشعوب وتوجّهاتها، اهتمت بها وبجمعها كثير من الدوائر البحثيّة، وخاصّة علماء الأنثروبولوجيا، وتنبّه لأهميّتها كذلك الباحثون الوطنيون فجمعوها وبوبوها ودرسوها، واعتمدت ضمن مساقات الأدب الشعبيّ لتدرّس في الجامعات، وبذلك تمّ إنقاذها لتتعرّف عليها الأجيال القادمة، ففيها حياة أجدادهم وأفكارهم وأشواق أرواحهم.

الطَّبْعُ غَلَبُ التَّطَبُّعِ

(1)

يتحدث هذا المقال عن الأدب الشعبي، وأختار لهذا الغرض حكاية شعبية، مأخوذة من كتاب "الفاكلور الفلسطيني - دلالات وملاحم"، وفيما يأتي نص الحكاية، وهي بعنوان "القول قول حج والقمزات قمزات بس":

حتى توحدوا الله... لا إله إلا الله.

مرة من هلمرات إلا والبس خلاص إنه بدو يتوب، وعلشان يتوب قال لازم يروح يحج، وفعلا طبظب حوايجه، وراح حج وإجه، ولمن رجع لداره، صار إصحابه يبجو يهنوه بالسلامة وغسل الذنوب، وزى ما إنت عارف في هيك شغلات، المهم كل الناس راحوا الأصحاب والجيران والوحوش والطير، مين ظل الفران، برحن ولا... لأ، ما هو البس عدوهن، وبرضه خايفات، ولو إنه حج، المهم قلن الفران عيب لازم نروح نسلم عليه، وقبل ما نروح لازم نجس نبضه، حج عن صدق ولا ظايل زي عوايده، فاتفقن الفران إنهن يبعثن أنشط واحد فيهن يسلم ويشوف الموضوع، فإذا كانت الأمور مش معاكسة روجن كلهن، قول يا سيدي راح الفار وسلم وقعد زيه زي هالناس، وصار البس يحكي ويدرس ويشرح عن رحلته وتوبته، ويطلع عالزوار اللي عنده، وكل شويه وهو يطلع وتقع عينه عالفار، يقمز شويه وعينه تقدح شرار، لكن يعاود يهبط ويهده، ويحكي هالكلام المعقول، وتكرر هالإشي ثلاث أربع مرات، والفار يلتمع ويرعش، ولمن خاف الفار ينسى نفسه، استأذن وقال: الحمد لله عالسلامه، بدي أروح وبعدين باجي أسهر، طبعن إيش الفران على نار بستين .

- إيش صار... أبصر يا ولاد إيش صار .

وهن هيك إلا والفار بلفي، فأجين عليه الفران، ولتمين حواليه، وسألته، ها خبر

* تأليف: د. خليل حسونة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2003. ص (165-166).

إطلع الفار وتنهد وقال: إسمعوا يا جماعة، والله القول قول حج والقمرات قمزات بس .
وتيتي تيتي زي ما روحتي زي ما جيته
وهاذي خريفيتي، وطار عجاجها امليحة إمليحة، ولا عليكو ذبيحة.)

(2)

يحظى الأدب الشعبي بأهمية كبرى لدى الباحثين، وخاصة الحكاية الشعبية، وقد وقف عندها كثير من الدارسين، ويعد الباحث الفلسطيني د. عبد اللطيف البرغوثي* من أوائل المهتمين بتدوين التراث الشعبي الفلسطيني، وتابعه في ذلك عدد من الدارسين أذكر منهم: د. نمر سرحان صاحب كتاب "الحكاية الشعبية في فلسطين"، ود. شريف كناعنة صاحب كتاب "قول يا طير"، هذا الكتاب الذي أثار ضجة كبرى في الإعلام المحلي الفلسطيني والإعلام العربي إثر قرار وزارة التربية والتعليم الفلسطينية في العام (2006) إتلاف الكتاب من المكتبات المدرسية، بدعوى أن في الكتاب عبارات تخدش الحياء، وقد اضطرت الوزارة تحت سياط الضغط الإعلامي الذي قامت به جهات محسوبة على المعارضة آنذاك بالتراجع عن القرار.

يزخر الأدب الشعبي بعميق التجارب التي تعبر عن آمال الناس وطموحاتها من دون قناع؛ ولذا فإنها عند الدارسين تعد المخزون الروحي الحقيقي للأغلبية الصامتة من الشعب المقهور، من هنا جاء سرّ الاهتمام بهذا الأدب الذي يعد وثيقة اجتماعية ذات دلالة خاصة، يعجز الأدب الرسمي أحياناً في التعبير عنها، ولأن المؤرخين الكبار يتحاشونها عند توثيق الأحداث المهمة.

(3)

ويقوم مضمون الحكاية السابقة على المفارقة والسخرية، ف(البس) الذي قرر أن يحج، وينسى عداؤه للفئران، لا يستطيع أن يسلم من هذا العداء بعد إتمام حجته، بل يظل في نفسه شيء من ذلك، لذا فإن أنشط الفئران عندما توجه لـ (البس) رأى منه ما يريب، فعرف أن حجه ليس سوى مظهر

* بلغت كتبه في الأدب الشعبي ثمانية كتب منها: رسالة الدكتوراه عن الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن. كان عضواً في مركز التراث الشعبي الفلسطيني التابع لجمعية إنعاش الأسرة، ورئيس المجلس الأعلى للفلكلوريين الفلسطينيين، وعضواً في الجمعية الثقافية الفلسطينية.

خارجي لم يغير من طبعه القديم وسلوكياته المعتادة، وهنا يظهر عنصر السخرية من فريق من الناس تتناقض مظاهرهم مع سرائرهم، ولذا تلجأ الحكاية الشعبية إلى إعطاء العبرة والعظة، ونقد السلوك الاجتماعي من خلال حكاية شعبية رمزية فكاهية. وتصنف هذه الحكاية ضمن سلسلة حكايات الحيوان الخرافية، وهي التي تجعل من الحيوان شخصيات رئيسة من شخصيات القصة، فيتصرف تصرف الإنسان العاقل.

(4)

العناصر الفنية للحكاية

تقوم الحكاية الشعبية على جملة من العناصر التي تكسيها الصبغة الفنية، وهذه العناصر هي:

• الشخصيات:

يظهر في الحكاية السابقة الشخصيات الآتية: الفئران، والقط، والمهنتون بعودة القط من الحج. وترتكز الحكاية أحداثها على شخصية القط، وتعاملها مع شخصية الفأر، فيظهر العداء المستحكم بينهما، وأن هذا العداء لا يزول بمجرد ذهاب القط إلى الحج، ومن طبيعة الشخصية في الحكاية الشعبية أنها غير مضاءة بكل أبعادها كالشخصية الروائية، وذلك لسببين: الأول: لأن الشخصية في الحكاية شخصية نمطية تؤدي فكرة عامة. والثاني: لأن الحكاية رمزية تُستخدم للوعظ والإرشاد بطريقة غير مباشرة، تشبه إلى حد كبير تلك القصص التي يزخر بها كتاب كليلة ودمنة*.

• الأحداث والعقدة:

تشكل الحكاية السابقة من حدث واحد، يتدرج للوصول إلى العقدة، بدءاً من قرار توبة القط، وعزمه التخلي عن سلوكه القديم في عداة الفئران، وذهابه إلى الحج، وعودته، ومجيء المهنتين، ومن بينهم الفأر للسلام عليه، كلها توصل إلى ما يشبه العقدة التي ظهرت في قمزات (البس) تجاه الفأر، وما صاحب ذلك من خوف الفأر الشديد، ويتكرر نفس الموقف من الالهفة والتشوق عند عودة

* يعد بعض المؤلفين كتاب كليلة ودمنة من قصص الأدب الشعبي، يُنظر: عالم الأدب الشعبي العجيب، فاروق خورشيد، طبعة دار الشروق الأولى، 1991، ص (164-180).

الفأر إلى جماعته متلهفين لسماع ما أسفرت عنه زيارة الفأر للقط، فإذا به يقول لهم: "القول قول حج والقمزات قمزات بس".

• الزمان والمكان:

لا تلجأ الحكاية الشعبية إلى تحديد الزمان والمكان، لأن ذلك التحديد لا يعني منشئها، لأن القصة عادة ما تكون خرافية، تتكى على البعد الرمزي؛ فتصلح بذلك لكل زمان ومكان، بعبرتها ونقدها للسلوك الاجتماعي المتناقض الذي يعاني منه الكثيرون، فالزمان والمكان ليس ضروريًا تحديدهما إذن في الحكاية الشعبية، وهذا الأمر ليس مقصودًا على الحكاية الشعبية، بل إن من يعبر عن فكرة عامة موجودة في طبائع الناس، تظهر في كل فضاء زمني ومكاني، فتكون هي الهدف، عندها لا يلجأ إلى تحديد الزمان أو المكان، ومن أمثلة ذلك في الأدب الرسمي: مسرحية أحمد شوقي "شريعة الغاب"، التي جاءت على لسان الحيوانات، وبعض مسرحيات سعد الله ونوس مثل: مسرحية "رأس المملوك جابر"، ومسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، وربما لذات الهدف كان القصص القرآني يخلو من تحديد هذين العنصرين أيضًا.

• الهدف والمغزى:

تحمل الحكاية الشعبية هدفًا ومغزى من خلال بنيتها السردية، وأهميتها تكمن في هدفها ومغزاها، ولذا فإن الحكاية الشعبية، وخاصة تلك التي تقال على لسان الحيوانات، تستخدم كوسيلة تربوية وتعليمية غير مباشرة للطفل في سن مبكرة، تبدأ من البيت حيث الجدات اللواتي يمتلكن مخزونًا لا يكاد ينضب من هذه الحكايات، فتسرد على الأطفال لتسليةهم، وإذا بها في الوقت نفسه تمدّه بمجموعة من القيم المستقرة في وعي الجدة التي هي رجع لوعي عام مستقر في مخيلة الجماعة التي تعبر الجدة والحكاية عن هذه القيم، فيقبل عليها الصغار ولا يملونها، وذلك لارتباط الحدث بشخصيات غير واقعية، تظل عناصرها محفورة في ذهن الطفل، تشير خياله، وتنعش إحساساته، فترهفها، وتربي فيه الذوق الأدبي والسلوك الاجتماعي السوي، وهي بذلك، أي الحكاية الشعبية، إن أحسن استخدامًا في التعليم للصغار، تكون ذات فائدة جلي في بابها، وتعطي ثمارها المرجوة بشكل قد يفوق غيرها من الأساليب.

لقد كشفت حكاية البس والفأر هنا، عن طبيعة العلاقة الفطرية بين الكائنات في الطبيعة، هذه العلاقة التي يراها الطفل مجسدة في مسلسل "توم وجيري"، ولكنها تشير أيضًا إلى أنه لا تطبيع مع الأعداء أيضًا، فالبس بس، والفأر فأر، ولكل منهما طبيعته التي لا تلتقي مع الآخر، وقد عبر المثل الشعبي "عمر الحية ما بتصير حية" أيضا عن هذا المغزى، وربما لهذه القصة رجع عائلي تعصبي، ولعلها فقط هي إشارة لطبيعة العلاقات بين الناس، فثمة أعداء تاريخيون، لن تفلح أي سياسات أو إجراءات أو أفكار تغيير طبيعة ما بينهم من نظرة أو عداء.

• اللغة في الحكاية الشعبية:

على الرغم من الفائدة التي تقدمها الحكاية الشعبية للطفل من سعة الخيال، وإدراك بعض الحقائق ببساطة متعمدة، إلا أنها قد تكون عائقًا لغويًا، وذلك لأنها تبنى على اللغة الشعبية الدارجة، مما يعزز عند الطفل اللغة العامية، فتراجع اللغة الفصيحة، ويصعب على الطفل تقبلها، لذا فإنه يُنصح بسرّد الحكاية الشعبية بلغة غير عامية، ترتفع قليلا عن اللغة الأولى، لتصل إلى أولى مراتب اللغة الفصيحة لتؤدي الغرض منها.

ومما يلاحظ على اللغة في الحكاية الشعبية، أنها تستخدم ضمير المخاطب لربط السامعين وشدهم إلى ما يقول الراوي، فترى أن الحكاية الشعبية قد بدأت بـ(حتى توحدوا الله)، فيجيب السامعون بقولهم: (لا إله إلا الله)، وتظل هذه الأداة هي الرابط بين الراوي والجمهور أثناء سرّد الحكاية، فتلاحظ عبارات من مثل: (وزي ما إنت عارف في هيك شغلات)، (قول يا سيدي راح الفار)، وكذلك يجتم الراوي حكايته بعبارات ملاطفة للجمهور، فترى أنه في الحكاية السابقة، ينهي حكايته بقوله للمستمعين: (وهاذي خريفيتي، وطار عجاجها امليحة إمليحة، ولا عليكو ذبيحة.)، وهكذا تؤدي الحكاية هدفها في الإمتاع والتعليم بسهولة ويسر وفكاهة.

الفصل السّابع
وقفة مع السّيرة والمذكّرات

أيلول لم يزل أسود

يبدو أن صديقي الكاتب شريف سمحان يتحرش بذاكرتي لتختزن تاريخًا لم أعش تفاصيله المرعبة، ولم أعرفه - كبقية أبناء جيلي - إلا في الكتب، تاريخًا بدا أسود كمرحلة سوداء من "أيلولنا الأسود". لماذا هو أيلولنا نحن الفلسطينيين؟ ألم يكن أيلولهم أسود أيضًا؟ ولماذا نحن وهم؟ ألسنا كلنا في الهم شرق وعرب؟

هكذا يقدم "صديقي اللدود" كتابه لأكتب عنه، ويمنحني فرصة إضافية لأعبّ من ذلك التاريخ المنسيّ لعائلات اكنوت بنيران المرحلة المؤلمة. كثيرة هي التفاصيل المهمة المرصودة هنا، لأناس عاشوا وتغربوا واكتووا بكبات من اللهب المستعر. ولكنها لا تشبه كبة الشابي، ذلك الشاعر المستجيب للقدر لتكون الحياة أوضح.

أسر فلسطينية وأخرى أردنية تدخل في المعمة السياسية. مخيمات وقضايا كبرى مفتتة ستكون حاضرة هنا، فماذا سيكون موقف من عاشها، مجربًا آلامها، أو متابعًا مشاهدتها عن قرب، وماذا سيكون موقف الجيل الجديد، هذا الجيل الذي لم تعد تنقصه أيا ليل سوداء فاضحة متراكمة؟ على الاعتراف وأنا أقرأ نفس الكاتب هنا أنه كان يسح وجعًا ولا يفيض، لا يريد أن يكون طرفًا في معادلة غير متكافئة، يغترف من ذاكرته، ليقول شيئًا، ويغيب عنا أشياء أخرى، تلك الأشياء الحاضرة على خاصرة النص المطوية ما بين طرفين، أحدهما ملتهب والآخر أشد لهبًا. هكذا بدا الكاتب معبرًا عن التجربة، رافضًا لما حدث على طريقته الخاصة من دون أن يكون طرفًا فيها. استدرك نفسه بحيادية مشوبة بالحذر.

ثمة انتفاء عروبي في هذا النص المشدود على وتر الحساسية المفرطة، يستحضر المشهد بالآلامه المفجعة، يقدمها بسلاسة متواصلة ليربط أولها بآخرها ليقول رسالته السافرة إن علينا أن نكون أكثر وعيًا على كل أسود من أيلول قادم أو آذار دمويّ أو نيسانٍ فجائعيّ، وسمّ ما شئت من الشهور، فكلها لنا سوداء كارثية، فمحطاتها عامرة بما يجعل أيلول أبا لكل شهر فلسطيني. تذكروا مثلًا تشرين

أو كانون، ثمة سواد كذلك، لماذا يحدث كل ذلك؟ لأن الوعيّ أنقص من حده الدافع للتغيير والفهم، وأصبح نصف الوعي جهلاً فاضحاً؟ وحتى لا يتمدد هذا الفراغ أكثر مما ينبغي له أن تطول قامته علينا أن نتأمل هذا الكتاب ونقف مطوّلاً مع أفكاره، ليتسق مع كل تلك الكتب التي تحدثت عن تاريخ الثورة الفلسطينية وخاصة في عمرها الفتّي الأول. ونطرح من دون خجل أو وجل أو مواربة: لماذا نجحت كل حركات التحرر في إنجاز مهمتها إلا نحن؟

هنا- ربما- ستكون رسالة الكاتب شريف سمحان للأجيال القادمة المتمعنة لهذا الكتاب حتى لا تقع فريسة الإغواء السرابيّ لمسيرة لم تنتج سوى مزيد من أخوة أيلول المخدول من إخوته!

ساعة مع كتاب "زمن جميل مضى"

قليلة هي الكتب التي تغريك بالقراءة، وأقل منها الكتب التي تغريك بالكتابة عنها، ومن هذه الكتب كتاب الدكتور جابر عصفور "زمن جميل مضى"، وهو الكتاب الثاني والعشرون بعد الخمسمائة من سلسلة "كتاب اليوم" الصادر عن دار أخبار اليوم، ويقع الكتاب - الذي أخذ عنوانه من عنوان المقالة الخامسة عشرة - في (192) صفحة من القطع المتوسط، وينتمي الكتاب إلى فن السيرة الذاتية أو المذكرات.

والكتاب هو مجموعة مقالات صحافية بلغ عددها (ثماني وعشرين) مقالة عدا مقدمة رئيس التحرير نوال مصطفى بعنوان "قبل أن تقرأ" و"تقديم" الكاتب نفسه، وسبق للكاتب نشر هذه المقالات الثماني والعشرين في جريدة "البيان" الإماراتية، واستحوذت هذه الجريدة على أربع وعشرين مقالة، وفي مجلة "العربي" الكويتية التي ضمت بين دفتيها مقالتين، ومجلة "دبي الثقافية" حظيت كذلك بمقالتين من تلك المقالات، وتراوح تاريخ هذه المقالات بين (19/8/1999) وشهر مارس/ آذار للعام (2009).

وقد جاءت هذه المقالات نوعاً من الوفاء لزمّن وصفه الكاتب بأنه جميل على الرغم من مرارة تلك الأحداث التي عاصرها الكاتب في جزء منها، إلا أنها ربما في نظره هي أجمل من حاضر مشوّه يعاني من انتكاسات ليس سياسية وحسب بل وفكرية أيضاً، فلم يكن "الإحباط الأول" على سبيل المثال عقبة كأداء في نظر الكاتب، بل كان - كما اتضح فيما بعد - مقدمة لعدل ظنه أنه فُقد، وإذا به ينال ما كان يطمح إليه بعد ذلك الإحباط الذي لم يتكرر.

وأول ما يلفت الانتباه وأنت تقرأ هذه المقالات، وتنتقل بين محطات عاشها الكاتب، يلفت انتباهك تلك اللغة التي أفرغ فيها الكاتب معانيه، فقد جاءت التراكيب بسيطة جميلة جمال تلك المرحلة، منعماً على أساليبه بسلاسة ضافية تستهويك بتراكيبها الأليفة مناسبة إلى نفسك بكل بساطة، فتدخل إلى الذاكرة وتأخذ لها مكاناً وفيراً هناك، ولعل ذلك راجع في ظني إلى عاملين: الأول متعة

الحديث ببساطة عن زمن عاشه الكاتب، أراد عرضه كما هو بعيداً عن رتوش الزخرفة والبلاغة الجوفاء، والعامل الثاني هو أن لغة الكتاب تنتمي إلى تلك اللغة الصحافية القريبة إلى القارئ المفترض لتلك الجرائد والمجلات التي نشرت فيها أصلاً، ولذا فإنها لا تخاطب نوعاً واحداً فقط من القراء، بل كل القراء المحتملين على اختلاف في مستوياتهم الثقافية، ولذا اتخذت اللغة موقعاً وسطاً، لتكون النتيجة الطبيعية رضا أولئك القراء عن تلك المقالات والرغبة في متابعتها.

ولم يؤثر الكتاب سلبياً- كونه مجموعة مقالات متناثرة زمانياً- في رسم صورة ثقافية لكاتبه، فالقارئ لهذا الكتاب سيحظى بصورة مكتملة لملامح تلك الشخصية العلمية الثقافية التي أفصحت عنها المقالات، بدءاً من لحظات التشكل المعرفي الأول المتمثل في زيارة جابر الفتى "لمكتبة بلدية" مدينته المحلة الكبرى، ومن ثم تورطه في عملية تأجير الكتب أو شرائها من "العم كامل"، وهيامه المتعمق بمكتبة "مدرسة طلعت حرب" وقراءته للكتب التي تضمها تلك المكتبة في عام دراسي واحد، هو كل ما قضاه في تلك المدرسة، ومطالعته الذاتية بعد ذلك لكل ما كتبه "طه حسين"، وحياته الجادة العلمية في كليته في جامعة القاهرة "كلية فاطمة" إلى مشاركاته في اجتماعات "الجمعية الأدبية المصرية"، وتقديمه للكثير من القراءات النقدية لأعمال أعضاء من تلك الجمعية البارزين من أمثال صلاح عبد الصبور، إلى أن استوى ناقداً أديباً مبرزاً، وأستاذاً في الجامعة التي تخرج فيها، متحدثاً كذلك عن وعيه السياسي وانتمائه الفكري القومي المؤيد للعهد الناصري ولشخص جمال عبد الناصر.

كل ذلك لتخرج مع آخر جملة من الكتاب، وأنت تتعرف إلى تلك الشخصية الثقافية المؤثرة في الحياة الثقافية، شخصية الناقد الدكتور جابر عصفور، تلك الشخصية التي نبتت من بين صحور المعاناة والقهر والفقر، وجالدت حتى استطاعت أن تحفر لها مكاناً مرموقاً بين ذلك الكم الهائل من المثقفين والكتاب والنقاد بأصالة أبحاثه وطزاجة أفكاره.

ولست متجاوزاً للحقيقة إن قلت: إن هذا الكتاب- وقد شدني كثيراً- يتحدث عن بعض ملامح مما عانيتها في بعض مراحل حياتي، ولا أزال أعانيه، ما يعني أنه يقدم بصورة أو بأخرى جانباً إنسانياً يتقاطع كثيراً مع حيوات كثير منّا، وهذا بالضبط ما يجعل الكتاب قريباً إلى نفسك، فتقرأ عن

الدكتور جابر عصفور، فتتسلل صورتك إلى الكلمات لترى نفسك قابلاً خلف السطور والمعنى، كأن الكاتب يقصدك أنت لا يتحدث عن نفسه فقط.

أجد نفسي ذلك الفتى الذي اتسمت شخصيته بالجدية من أيام المدرسة متحدياً الصعاب، متشجاً بوشاح من الخجل، رأيت نفسي في شخص الطالب النهم، وهو مقبل على قراءة الكتب وشراؤها منذ سن مبكرة، حارماً نفسه المصروف اليومي ليشترى كتاباً، واضحاً هدفاً أمام عينيه أن يبني ذاته معرفياً، ويقتني مكتبة تضم أسفاراً متنوعة المعارف، أجد نفسي في صورة ذلك الفتى الذي عاني في فترة الدراسة الجامعية شأنه في ذلك شأن الكثيرين من أبناء الفقراء الذين ذاقوا مرارة الحرمان، فتحذوا ظروفهم واستطاعوا تحقيق بعض أمانهم على المستوى الفردي.

إنني لست أنسى ما كتبه الناقد جابر عصفور عن عمله كمعلم، أحبه طلبته حباً جماً، أو حديثه عن ذلك المفتش، مفتش اللغة العربية الذي دفعته تصرفاته معه إلى أن ينفجر أخيراً في وجهه ليترك عالم المدارس، ويتنقل إلى الجامعة معيداً، بعض من ذلك رأيت ماثلاً أمام عيني كما حدث لي منذ سنوات، لذلك كله أرى أنه كتاب قريب إلى النفس، يحاكي ما فيها، وينكس ماضيها قبل أن ينبش ماضي كاتبها.

وعلى الرغم من ذلك فإن المرء - وهو يقرأ هذا الكتاب الممتع والمفيد - يعثر على ما يثلج جملته، وأول تلك الملاحظات إعادة الكاتب كثيراً من أفكاره وتكرارها في غير مقال، ولعل في هذا بعض العذر في أنها مقالات كتبت في فترات متباعدة، وكمقالات مستقلة، ولأن الحديث يجب عرضه في تلك الحالة مكتملاً وجدنا شيئاً من هذا التكرار، فلو عدل الكاتب بعض تلك المقالات عندما عُرضت متتابعة في كتاب لتجنب مثل ذلك التكرار.

من جهة أخرى، فإن الكاتب يبدي إعجابه بمصر العربية القومية الناصرية غاضاً الطرف عن كل ما يشي لمصر ذات الجذور الإسلامية التي خلفت آثاراً وثقافة لها أثرها في أبناء مصر في تلك الفترة وفي كل فترة، ولم يبدُ شيء من ذلك غير ذلك الكلام الخجول عن علاقته بالدين التي ظهرت في صلواته مع زملائه الأقباط في الكنيسة والمسجد على حد سواء، وكأنه يرسم في هذا الكتاب بعده المطلق عن كل مظاهر إسلامية مصر المتمثلة في تراث ثقافي ومادي وحضاري ثري، أثر في مصر

وأبناء مصر أعظم تأثير، وهنا بإمكان القارئ أن يسجل جانبا من القصور أو البعد عن الموضوعية في هذه المقالات المنتمية إلى السيرة الذاتية، فهل يُعقل ألا يكون للكاتب أي ذكريات مع تلك الرموز الإسلامية الدينية الصرفة، بعيداً عن الكلام السياسي الذي تناول فيه الكاتب الحديث عن الإخوان المسلمين، الذين تجنب الحديث عنهم وعن آثارهم وتأثيرهم في المجتمع المصري، أو حتى دورهم في ثورة (1952)، ولم يبرز إلا السمة الناصرية لمصر متحسراً على "هدم تاريخ" تلك الحقبة، وهو بذلك يقدم جزءاً من الحقيقة أصابت هذه السيرة بشيء من القصور.

ومن زاوية ثالثة، فإن حديث الكاتب في كل المقالات التي ترسم جزءاً من حياته وخاصة الثقافية، إلا أنه قد تجنب الحديث بشفافية عن نفسه في المقال المعنون بـ"الحب الأول" مكتفياً بعرض الموضوع، وكأنه يناقش فكرة مجردة اقتربت من تحليل هذه الظاهرة ملامساً بعض الأبعاد النفسية لمن يقع في مثل ذلك، وبذلك لم يستطع الدكتور جابر عصفور الحديث بحرية حول حبه الأول، وكأنه استشعر الرقابة المجتمعية أو حساسية وضعه كمحاضر جامعي، فاكتفى بما كتب حول الفكرة ولم يتجاوزها، وهذا أمر تعاني منه أغلب السير الأدبية في حديثها عن مثل تلك القضايا، فهو ليس أول كاتب حاول الامتناع عن الخوض في مثل هذا، ولن يكون الأخير، لاسيما الكتاب الأكاديميون، وهذا ما يلاحظ مثلاً على سيرة إحسان عباس "غربة الراعي"، وهو الناقد المبرز والمنظر "الفن السيرة الأدبية".

ساعات قضيتها في قراءة هذا الكتاب فاستمتعت به، وساعة خصصتها للحديث عنه، وإنه للكاتب الحري بالقراءة والإفادة منه، واختلافُ الرأي وإبداؤه لن يفسد الرأي في أن كتاب ممتع نافع، يقدم فيه الكاتب خبرته للأجيال القادمة ليستفيدوا منها.

الفصل الثامن
مع الأعمال الدرامية

"MR Deeds"

رجل إنسانيّ بمواجهة وحوش الرأسماليّة

تعلّقت عيناى بمشاهدة الفيلم الأجنبي المتقن (MR Deeds)، الذي قام ببطولته الممثل آدم ساندرلر، وجدير بالذكر أن الفيلم أنتج في العام (2002)، ويسرد الفيلم قصة رجل بسيط، كان يعيش في إحدى القرى النائية، فيأتيه نبأ وفاة أحد أقربائه (خال والدته) وكان مليارديراً، ليرث عنه أربعين ملياراً، ويظهر الفيلم مدى استغلال رجال المال والاقتصاد، وحرصهم على الربح الوفير، وتحقيق المصالح الشخصية، والتضحية بكل القيم الإنسانية والتركيز فقط على المال وجني الأرباح، فيدخل MR Deeds ضمن هذه المعادلة التي لا تروقه عندما يذهب إلى نيويورك، ويرى أنها لا تناسبه، فهو رجل بسيط إلى حد السذاجة أحياناً، يتمتع بحس إنساني عالٍ، بالإضافة إلى أنه شجاع ومغامر، لا تهمه المظاهر، وبأنه أصبح أغنى أغنياء مدينة نيويورك، فيتصرف على طبيعته، فيساعد كل من احتاج للمساعدة، بدءاً من تلك الفتاة التي قامت بهذا الدور (وينونا رايدر)، والتي مثلت دور المعتدى عليها بحادث سرقة متعمد، ليقوم MR Deeds بمساعدتها، وقد غيرت اسمها من (بابب) إلى (بام دوسن)، وبأنها ممرضة أطفال تعمل في مدرسة، لتنفذ خطتها في معرفة أسرار هذا القادم إلى عالم الشهرة والمال، لتحقيق سبق صحافي بمتابعة أخباره عن كثب.

وتنجح خطتها في ذلك، وأصبحت تقابله، ولكنها كانت في حقيقة أمرها تستغله، وتوظفه لمصالحها؛ كونها صحافية، فتذيع أخباره وتصرفاته بالصوت والصورة في المحطة التلفزيونية التي تعمل بها، حتى إذا ما جاء الوقت ليعرض عليها الارتباط به، يكتشف حقيقة أمرها، فيقرر ترك المدينة، والتنازل عن الأربعين ملياراً لصالح (صندوق اتحاد السود) في نيويورك، فيحمل حقييته ويتوجه راجعاً لبلدته الباردة، ويستأنف مساعدة الآخرين من أهل بلدته البسطاء.

إن حسه الإنساني على الرغم من اكتشافه أمر تلك الفتاة إلا إنه يقدم لها المساعدة عندما وقعت في جرف مائي في بلدته، وقد أتت لتبحث عنه وتعتذر، وكاد التيار يسحبها ويغرقها، فيبادر لمساعدتها

وإنقاذها، ولأنه إنسان، لم تسمح له كرامته الإنسانية أن يسامحها، وقد فعلت به ما فعلت، فتعود إلى (نيويورك) وكلها ألم من أنها خسرت إنساناً رائعاً، كان يجدر بها أن تتمسك به، لأنه مختلف بتمييز في ظل غول العولمة وسيطرة القيم المادية الطاغية.

وليس هذا هو الموقف الوحيد الذي يتصرف فيه (MR Deeds) بإنسانيته الطيبة، فقد تدخل من أجل مساعدة من وقع تحت طائلة الحريق، ويقرر تقديم المساعدة في لحظات من دون تردد عندما شاهد سيارات الإطفاء متوجهة إلى مكان ما، فيتسلىق المبنى المرتفع لينقذ السيدة العجوز وقططها السبعة، وهو في كل ذلك لا تهمه نزع البطولة أو ألقابها، وإنما كل ما يعنيه أن هناك من يحتاج إلى مساعدة.

وقد برزت إنسانية (MR Deeds) في كتابته لبطاقات المعايدة، حيث يكتب بلغة عاطفية شفافة تفيض رقة وعذوبة، ولعل أنجح تلك البطاقات تلك البطاقة التي كتبها لهذه الفتاة عندما رافقها إلى المطعم ذات مساء، فتنشر هذه البطاقة، ليقرأها كل حبيبين بتلقائية وعفوية، فهي تعبر بكلماتها عن إنسانية مفعمة بحب نظيف مقابل عالم تلفه أرجاس المادة في عالم رأسمالي متوحش.

وتدفعه إنسانيته العميقة وإحساسه بمشاعر الناس بتقديم هدية مقدارها (20) ألف دولار لاثنين يحتفلان في المطعم بمناسبة تخصهما، وعلى الرغم من عدم معرفته بهما إلا أنه لم يسع إلى إبراز نفسه والتبجح أمام الحاضرين بتلك الهدية المجزية، ولفت نظرهم إلى فعله؛ لأنه لا يجب المظاهر الخادعة، أو جرح مشاعر الناس مهما كان الثمن.

ويكون بالمقابل تفسير الناس لتصرفات (MR Deeds)، فيطلقون عليه شتى الألقاب والصفات، ولكن لا يعنيه أيضاً ذلك، إنه ليس معنياً برجال الأعمال وأصحاب رؤوس الأموال، بل كل ما يعنيه أنه إنسان ذو مشاعر إنسانية فياضة، كشف عنها عندما وصلته أنباء تفكيك مجموعة شركاته التي ورثها عن قريبه، ليخطب في المستثمرين وأصحاب الأسهم بحديث إنساني مؤثر، فيدفعهم للحديث عن آمالهم وأحلامهم وفشلهم في تحقيقها، وعندما فشلوا في تحقيقها توجهوا ليكونوا مستغلين للناس وحاجاتهم، ويكشف عن مدى تحجر إنسانيتهم في توضيحتهم بـ(50) ألف موظف سيفقدون أعمالهم، نتيجة تفكك تلك الشركات، ويبيعها في المزاد العلني، لينجح (MR

(Deeds) في نهاية المطاف وبمساعدة تلك الفتاة بالكشف عن الحقيقة الكاملة، ليعود الحق إلى أصحابه، ويظل العاملون في وظائفهم، ويتهي الأمر بطرد مجموعة المتنفذين في تلك الشركات، ويفوز هو بإنسانية مطلقة بحب إنساني عام تجذر في قلب تلك الفتاة التي اعتذرت له عن قبيح فعلها، ولتقول له: "إنها فخورة بحبها له".

ما أحوج بني الإنسان إلى شخصية (MR Deeds) بإنسانيته الطازجة! لتعيد إلى البشر توازنًا فقدوه في ظل الجريان خلف قيم مادية قضت على مشاعر الحب والجمال والحق والخير في نفوسنا، وقد زاد من حب تعلقنا بهذه الشخصية تلك الكوميديا الطريفة التي اتسم بها آدم ساندلر في هذا العمل الإبداعي الإنساني المتميز.

"سوف نتغلب على الظروف يوماً ما"

جملة وردت في الفيلم الهندي "My name is khan"، إنتاج 2010، تلخص هذه العبارة كثيراً من أحداث الفيلم ورسالته، وأحداث الواقع المرير الذي تمر به الشخصيات، ويعاني منه الكثيرون في هذا العالم. (رضوان خان)، وقد جسد شخصيته الممثل الهندي (شاروخان) مسلم هندي يعاني من مرض التوحد "متلازمة أسبرجر"، لكنه ذكي ولا يكذب، يحب الجميع لا يفرق بين الناس إلا على أساس تلك القاعدة التي تعلمها من أمه "هناك أناس طيبون، وأناس أشرار، لا فرق آخر" من دين أو جنس أو بلد.

نجح (خان) في التغلب على ظروف كثيرة، وأحب (مانديرا) المطلقة، تلك الهندية هندوسية الديانة، وتزوجها، وأحب ابنها سمير/ سام، واتفقا على أن يتقاسما حب هذه المرأة. وتقوم أحداث الحادي عشر من ديسمبر، وتضج أمريكا كما يضج العالم، وتحدث أحداث كثيرة ضد المسلمين في أمريكا كردة فعل شعبية على الهجمات، منها ما كان عنصرياً، يذهب ضحيتها الطفل سام، فيقرر (خان) مقابلة الرئيس الأمريكي (باراك أوباما) ليرسل له رسالة مقتضبة وواضحة، أن سام الذي قتل على خلفية عنصرية لم يكن إرهابياً أبداً. (خان) هذا المسلم الذي يعاني من التوحد يشارك المصابين عزاءهم، ويساعد المتضررين من ضحايا الأعاصير والتشرد؛ لأنه لا فرق بين البشر إلا على أساس المعاملة، فهل كان (خان) هو الوحيد المعافي والباقي معاقين، يعانون من متلازمات كثيرة وليس متلازمة التوحد فقط؟ يبدو أنهم يعانون من متلازمة حب الشر والعنصرية والإرهاب.

يؤكد الفيلم "My name is khan" بمنطق خاص، أن ثمة أشياء خارجة عن منطق البشر والطبيعة بإمكانها أن تحدث لو أردناها أن تكون وآمناً فيها إيماناً مطلقاً. تلك هي الرسالة البليغة التي تسائل وعي البشرية من أصغر الأمور إلى أعظمها، فكون الإنسان معاقاً، لا يمنع أن يكون قوياً في أعماله وأداء مهمته الإنسانية، وينجح (رضوان خان) في أداء تلك المهمات التي أوكل نفسه ليحققها، وخاصة مقابلة الرئيس الأمريكي، ودفاعه عن المسلمين بأنهم ليسوا إرهابيين.

وبذلك، يعد هذا العمل الفني المتقن عملاً متكاملًا في المضمون والأدوات الفنية، يمرر رسائله الإنسانية بعيدًا عن ضوضاء الدعايات الشعبية المعبأة بالخلفيات الفكرية التي تجنح نحو مسارب من التأويل غير الصحيح.

من بعد فيلم "حلاوة روح" !

يعيد الفيلم، مرة بعد مرة، تلك الصورة النمطية الاستهلاكية للمرأة المصرية المطلقة التي يطمع فيها الكل، فلم يسلم من طمعها لا شريف ولا وضيع، كلهم يتمنونها ليقضوا معها ليلة عابرة، ولتكون حلاوة سهرة ماجنة، فلم يكن في الفيلم أي جديد، سوى أنه نقل هيفاء وهبي (روح) من صورتها المعتادة في وعي الشباب إلى تلك المرأة المقهورة المغلوب على أمرها، فلم تسقط برضاها في وحل سمساسة (الختة)، بل قاومت وبعنف كل الإغراءات لتظل تلك المرأة التي حافظت على عرضها، ولكن لا بد من أن يكون للفيلم رونق خاص، كعادة الأفلام العربية، فيوقعها في شرك الاغتصاب المهين لكرامة المرأة وكرامة الرجل (ابن البلد) الأصيل، فهل يعقل أن تكون رجالة (الختة) بهذه القذارة، أليس منهم رجل رشيد؟

تابعت الفيلم لأرى ماذا سيتمخض عنه من أحداث، إذ لا حدث فيه يستحق الإشارة، فالقصة مكررة ومعادة، والكلمات والتعابير والمشاهد كلها كذلك لا إدهاش فيها ولا متعة، ربما أثارني شخصية الفتى (المراهق) سيّد، أكثر من أي شخصية أخرى، ليس لأن الدور متقن فنياً، بل لأنه تصرف أولاً كمراهق يلاحق (روح) من خلل الشباك، ثم يتحول إلى عاشق بصمت، يدافع عنها، ويحاول حمايتها، من السقوط في مستنقع القذارة، ويجنّد حوله مجموعة من المراهقين، ليحاولوا الدفاع عن (روح) بكل ما أوتوا من إمكانيات، ولكنهم هزموا، وأكلوا ما فيه النصيب من العذاب المهين، وهنا قضية تردّ أخلاقي آخر، تجعل المرء يظن نفسه ويتصورها تعيش في غابة من دون حسيب أو رقيب، غابة بلا قانون إلا قانون المال والجنس والمتعة العفنة العابرة، ألا يوجد رجال يدافعون عن المرأة ليتولى مهمة ذلك أولئك الصبية الصغار؟

ينتهي الفيلم من دون رؤية فنية أو أخلاقية واضحة وكأن الفن السينمائي فقد رسالته الاجتماعية، فهل يمكن أن تكون الواقعية سوداء إلى هذه القتامة، فنحن لا نتحدث عن أفلام العشوائيات، ولا عن أفلام الباربات، ولا عن أفلام العصابات السياسة التي لا يغير واقع الرؤيا فيها شيئاً، ولكننا

تحدث عن عمل سينمائي يخلص البيئة المصرية في أعماق دلالات البيئة المصرية، حيث الرجولة والشهامة (والمجدعة) التي غابت عن الفيلم إلا ما كان من موقف خجول جدًّا من ذلك الأعمى الذي قام بتجسيد شخصيته الفنان صلاح عبد الله، ويدعى في الفيلم (عمي زكريا)، ومع ذلك لم تسلم (روح) من أطماعه هو أيضًا عندما ادّعى أنه يحبّها، ما أثارها وجعلها تولول وتصيح!

فيلم آخر تتحول فيه كل القيم إلى خواء، إنه معمعان للسخط الاجتماعي والأخلاقي، والسقوط المدوي للفن والسينما والنظرة إلى المجتمع المصري بكل مكوناته من الجنسين ومن كافة الأعمار، هذا المجتمع الذي لم يكن ولن يكون بهذه الصورة الموحشة التي جسدها الفيلم خلال ما يقارب من (100) دقيقة، أطاحت بكامل التاريخ الجميل في هاوية عمل يعتمد على جسد فنانة استعراضية ليس إلا.

لا شك في أن الفيلم سيكون له متابعون كثيرون بعد ما أثّرت حوله تلك الضجة، وبعد أن منع من العرض لفترة ثم أفرج عنه ليتصدر شاشات السينما من جديد، ولكنه عمل يزيد الضغط على الإبالة في زمن يحتاج فيه المشاهد العربي إلى جرعات من الوعي الجديد، وليس إلى جرعات من التخدير، أم أن في المسألة أمرًا آخر، أو لعل الحرب على الإرهاب تتطلب مثل هذا الخواء الكامل في خوائته المجنونة.

"اخرس يا كلب!"

كعادة السينما المصرية في تسويق الشائن من أفعال العباد، ورفع لرتبة الفن، وجعله مقبولاً مستحسناً عن طريق التأثير في وعي الجماهير، تلك الجماهير التي فقدت الإحساس بقضاياها الكبرى والصغرى على حد سواء، وأصبحت تجري وراء سعار الغريزة بكل ما أوتيت من قوة ومن استطاعة فضائيات.

ولا يتناول هذا المقال هذه الظاهرة، التي أصبحت مموجة مستقبحة في الفلم السينمائي المصري إلى حد العته والجنون والخبال الفني، فلا يكاد يسلم فيلم من تلك الأفلام من هكذا مشاهد حمراء مجنونة، ولكنه سيحاول قراءة بعض من مشاهد فيلم "الود محروس بتاع الوزير"، ويظهر من العنوان أنه يميل إلى شخصيتين رئيسيتين في ثنائية اجتماعية، تمثل الأولى شخصية اجتماعية وسياسية لها هبة وسلطان وسمت خاص وأبهة وتمارس أفعالاً معروفة وهي شخصية معالي الوزير، وقد قام بهذا الدور الفنان كمال الشناوي، وشخصية التابع ويدعى "محروس"، وقام بهذا الدور الفنان عادل إمام. ولا يختلف هذا الفيلم عن كثير من الأفلام التي تتناول وضع رجال الحكم في مصر، وخاصة الوزراء وأعضاء مجلس الشعب، فقد أصبحت هذه الشخصيات حالة نمطية في السينما المصرية، يبدو أنهم شرهون، مستبدون، مصاصو دماء وأموال، فقد كانت هذه شخصية الوزير في فيلم "معالي الوزير" على سبيل المثال، وقام ببطولته الفنان الراحل أحمد زكي، ما حدا بالشركة المنتجة للفيلم أن تنوه في نهاية العرض أن من وجد من الوزراء نفسه في هذا الفيلم لا يلوم غير نفسه.

ولا تطمح هذه المقالة بمناقشة الفيلم فنياً، وذلك لأن كاتبها غير متخصص في النقد السينمائي، ولكن الكاتب بوصفه مشاهدًا عربيًا شاهد الفيلم، فأثارته بعض المشاهد، وأحب أن يسجل ملاحظاته عليها كمحاولة لنقد مضمونها، ورأى في هذه المشاهد الكثير من التدني في المستوى الأخلاقي، تتناول باللمز والغمز والسخرية ما استقر في الوعي الجماعي، ليس للمصريين وحدهم بل كل الأمة، من قيم مقدسة.

وأول هذه المشاهد مشهد محروس، وهو جالس يحدث الناس عن "وقعة الزرايب"، حيث حاول بعض الناس اغتيال الوزير، لأنه يريد الاستيلاء على زرايب الفلاحين فيصاب محروس وهو ملازم لمعالى الوزير بإصبعه، وسرعان ما تحول محروس إلى بطل قومي، أطلق عليه في اليافطات المرفوعة شعار "بطل معركة الزرايب"، هكذا يتحول تابع الوزير إلى بطل من الباب للطاقة كما يقال، نظير تضحياته في خدمة البلد، ولاحظوا معي كيف يمكن للإعلام التي تملكه الدولة أو تسيطر عليه أن تُحول القضايا التافهة إلى قضايا كبرى تشغل الرأي العام، على ما في هذا المشهد من سخيرية واضحة. والمشهد الذي يعيننا هنا، هو جلسة "محروس" متحدثاً عن تلك الواقعة التي حولته لبطل قومي، ويشرع في التضليل والكذب ويأتي بأحداث مختلفة لم تحدث معه، وهو في كل ذلك يحاول أن يتمم شخصية الشيخ محمد متولي الشعراوي، فمن يتابع هذا المشهد لا بد من أنه يستدعي في ذاكرته موقف الشعراوي، وهو يفسر القرآن الكريم بجلسته المعهودة على دكة عالية، وأمامه جمع غفير من الناس ينصتون بشغف لحديثه، كل ذلك يقلبه محروس إلى مشهد هزلي يتندر فيه على الشيخ وطريقته في التفسير بإشاعة الأباطيل والأكاذيب التي يعلمها المشاهد، والذي زاد من التطابق بين الشخصيتين أن "محروساً" صعيدي يتقن لهجة تشبه لهجة الشعراوي نفسه. هذه أول قبلة يجب أن تثور في وجه صاحب المشهد ومخرج المشهد وكاتب المشهد الذين لم يردعهم جلال الموت من التندر على الأموات، فضلاً عن أن يكون المتندر عليه الشيخ الجليل والعالم بالتفسير الشيخ الشعراوي رحمه الله، إنهم يكادون يصفون الشعراوي بالكذب، فمحروس كذاب يقلد الشعراوي بهذا الكذب، وإن لم يكن ذلك، فما الفكرة التي يريدون توصيلها للناس من هذا المشهد؟

ويتعرض الفيلم في مشهد آخر إلى الناس الغلابة، فيتهمون من قبل علية القوم، ويمثلهم في المشهد مدير مكتب الوزير، يُتهمون بأنهم هم هؤلاء الغلابة من يأكل البلد وخير البلد، فالفقير المعدم، وتمثلهم في المشهد شخصية "زينات"، التي تملك كما يدعي مدير مكتب الوزير ثلاثة أبراج و15 مليون جنيه، وذلك عندما أتت مشتكية فتطرد من المكتب شر طردة، وهذا ما يجعل محروساً ينهر سائلاً مسكيناً ويتهمه بالتهمة نفسها عند باب مكتب الوزير، وهو يطلب حسنة منه. أما معالي الوزير فإنه لا يملك ثمن شقة في عمارة في الزمالك.

بقدر ما يكون هذا المشهد محسوباً للفيلم لا عليه، في تصوير كذب الساسة وكبار البلد وأتباعهم إلا أن الأمر يُتعامَل معه كمُسَلِّمة من المسلّمات، فلا يتعرض الفيلم للشقاء البشري لتصوير التناقض الفاحش الحاصل في واقع المجتمع، ومن هنا تكون مهمة الفن تضليلية مشوهة.

وتتطور الأحداث، لتصل بنا إلى محطة الثالثة، يضرب فيها الفيلم قيمة اجتماعية دينية، هذا المشهد (مشهد ضبط اعتماد هانم زوجة الوزير لمحروس وهو في حالة شبق مع الشغالة في بيت الوزير فتفضحها وتولول، ويدور حوار بينها وبين محروس يسفر عن اعتراف محروس بأن الشغالة زوجته على سنة الله ورسوله، ويكون رد امرأة الوزير بـ"أن جريمتك أكبر!". أكبر ممّ؟ لاحظوا معي: الزنا جريمة، ولكن الزواج الثاني جريمة أكبر من جريمة الزنا، فكيف تتزوج وأنت متزوج؟ وهذا لا يخفى أنه ضرب لمفهوم تعدد الزوجات في المجتمعات الإسلامية، هذا المفهوم الذي حاول كثير من النقاد والمفكرين ضربه منذ عهد محمد عبده وقاسم أمين وحتى الآن، ولكن هذه المرة عن طريق الفن، وهذه ليست المرة الأولى بطبيعة الحال، ولن تكون آخر مرة.

وتفيض الأحداث وتستفيض حتى تصل بعض من رشقاتها للقرآن الكريم، في مشهد يجب أن يُنزه القرآن عنه، ففيه يبدو معالي الوزير في الفندق مع زوجته الجديدة، ويدخل عليه محروس ويعطيه (توليفة) لزيادة الباءة، ويقول له: "حتى مطلع الفجر"، ويعيد ذلك معالي الوزير ويقول معلقاً ومبتهجاً بهذا التعليق: "حتى مطلع الفجر"، لا شك في أنه توظيف سائن، لا يصلح القرآن له، إنها النوايا الخبيثة، إنه استهتار بالنص الديني والسخرية منه، إنهم لم يتورعوا ولن يرعوا عن سفاهاتهم، فإذا لم تستح فاصنع ما شئت. إنهم خلعوا برقع الحياء، فوظفوا هذا النص توظيفاً مقيتاً، أين منه توظيف مارسيل خليفة في أغنيته من شعر محمود درويش "أنا يوسف يا أبي" للنص الديني؟ إن هذا الموقف لا يعد شيئاً مع موقف "حتى مطلع الفجر"، لقد حوكم وقتها مارسيل خليفة، ووقف رجال دين وسياسة ضده، فمن يقف لهؤلاء؟! ومن سيحاكمهم ويقف في وجوههم، ويقال لكل واحد منهم - كما قيل لمحروس في بعض مشاهد الفيلم: "اخرس يا كلب"؟

مسلسل "يوسف الصديق" كارثة عقديّة وفنيّة

كتب الدكتور جبر خضير مقالاً يشيد فيه بمسلسل يوسف الصديق، ويعده أنه "عمل مبدع"، رابطاً حديثه عن المقال بأفكار أخرى تحيل إلى نهضة الأمة، والدفاع عن الإسلام، وبأن الإسلام لا يعادي الفنون والموسيقى والغناء، فيقول الدكتور في مقاله ذلك: "وهناك من الأمة من يُريد جرّها إلى الضلالة والغواية ظنّاً منهم أن الإسلام نقيض الفنون والغناء والموسيقى. وهؤلاء متخلفون عن ركب كينونة الأمة وكيانها الصحيح، وآخرون وهم الخوارج الجدد الذين ينقرون المسلمين وغيرهم بحجّة أن الفنون والموسيقى بدع وكفر، وهؤلاء يريدون تقزيم الأمة بتحريم كل ما أحله الله، وهم بهذا التشدد ينقرون من الإسلام الكامل، وهم يرون أنفسهم أوصياء على الدين".*

ومع احترامي الشديد لشخص الدكتور جبر وحبي له، فإنني وجدت في مقاله ذلك انسياقاً غير محمود العواقب وراء تلك الأفكار التي تريد الإسلام كغيره، بل ينافس غيره في مجالات ليست له، مستعملاً مجموعة من المصطلحات الدخيلة على الإسلام، ومن أخطرها مفهوم التشدد الذي يعييه الدكتور، وكأنه يطلب مذهباً وسطياً، تلك المفاهيم التي شوّهت الإسلام، ولم ترد الاقتناع أن الإسلام مائز ومتميز، وعليه فإنني وجدت لزاماً عليّ وأنا أقرأ مقالته تلك أن أتوقف عند بعض من أفكارها، مبيّناً فيها وجهة نظري.

إن حضارة الأمة الإسلامية الأصلية النقية حضارة متميزة وربانية وغير قابلة للتطور، لأنها ثابتة المفاهيم ووجهة النظر، فهي مختلفة كل الاختلاف عن الحضارات الوثنية التي تعاقبت على البشرية، ولذا فإن كل ما فيها خاضع لمنظومة مفاهيم دقيقة متسقة معاً تشكل كلاً متصلاً من الأفكار التي تجعل العالم - إن سادت فيه - عالماً خالياً من الشرور والمهالك، وأنا هنا أتحدث بالضبط عن مفهوم الحضارة التي هي "مجموع المفاهيم عن الحياة"، ولست أتحدث بطبيعة الحال عن المدينة التي تخضع للتطور والتقدم الصناعي والتكنولوجي.

* نشر المقال يوم السبت الموافق (20/3/2010) في موقع رابطة أدباء الشام.

وعليه، فإن مظاهر الثقافة الإسلامية وتجلياتها هي خاضعة بالضرورة للحضارة الإسلامية وليست تابعة للمدنيّة بأي شكل من الأشكال، ولكنّ المدنيّة وأشكالها المتطورة قد تساعد في نشر بعض نتاجات تلك الثقافة، فقد يتوسل المسلم لنشر ما أنتج من فكره بالتسجيلات الصوتية أو آلات التصوير، أو اليوتيوب أو ما شاكله، وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكون المحتوى الثقافي متسقاً مع مفاهيم الحضارة التي ينتمي إليها الكاتب، إن كان مخلصاً لتلك الحضارة ومقتنعاً بتلك المفاهيم، فيعيش الإنسان مع تلك المنظومة الفكرية عيشاً طبيعياً هادئاً ومستقرّاً بعيداً عما يقوله الآخرون، فالإسلام ليس متهمّاً بأي حال من الأحوال لندافع عنه، ويجب أن لا يدفعا ضعفنا السياسي والعسكري بقبول فكرة فلسفة الإسلام بمنطق الحضارات الأخرى.

كانت هذه مقدمة للدخول إلى هذا التساؤل المشروع: فمتى كان التمثيل والفن والغناء علامة لنهضة أمة أو أنها تسير نحو الصواب؟ ولعل د. جبر يعرف أكثر مني أنه وعندما أتى الإسلام ودخل الأعاجم فيه، وقد كان بعضهم يعرف بوجود التمثيل، لم يحاول أحد منهم أن ينقله إلى المسلمين أو يقترح بإعداد فرق مسرحية أو فنية، وأنا أعلم ما يقوله بعض الكتبة عن ذلك، وهو محض افتراءات وأوهام ليس لها سند من دليل أو واقع.

إن في ذاكم المسلسل (يوسف الصديق) فتنة عظيمة وكبرى من وجهة نظري، وأولها هو تجسيد شخصية الأنبياء تلك الشخصيات التي برّأها الله من كل دنس وعيب، فلا يوجد في أشخاصهم وسيرتهم ما يقدر في عدالتهم، فهم المبرؤون من كل عيب، وصدق حسان بن ثابت (رضي الله تعالى عنه)، حيث قال في حق رسولنا (عليه الصلاة والسلام)، ويصدق في حق كل نبي من أنبياء الله:

"خلقت مبرراً من كل عيبٍ --- كأنك قد خلقت كما تشاء"

فمن هؤلاء حتى يكونوا برتبة تابعي، وليس برتبة نبي لنقول: إن من حقهم تجسيد شخصية النبي يوسف أو غيره، فظهور شخصيات الأنبياء والصّحابة ليس أمراً مشروعاً، لأنه لا يوجد من هو محض تقوى وصلاح من البشر بموازاة هؤلاء، فكيف ستتوافق شخصية الممثل الحياتية مع أدائه التمثيلي، وهو من هو، ويتعامل بمنطق الفن مع تلك الشخصيات التي يمثلها، ولعل هذا الممثل الذي ارتضى أن يجسد شخصية نبي أن يجسد في مرة قادمة شخصية الشيطان، فهل سنحاسبه؟

وكيف لنا أن نحاسبه، وقواعد الفن تقتضي عدم المحاسبة؟ ومن المعروف في عالم التمثيل أنه لا ارتباط ما بين الشخصية المجسدة وشخصية البطل، فالقول بأن الممثل حسن السيرة والسلوك يصح له تجسيد شخصية النبي، ما هو إلا محض وهم، لا يجوز أن يدخل إلى الأفهام أو يعطى رخصة في مساحات التفكير السليم.

والأمر الثاني يتعلق بالسيناريو والحوار أو كتابة النص بشكل عام:

فالكل يعرف أن القصة القرآنية جاءت عارضة محطات غير متصلة من حياة النبي، فلا تتعدى القصة الموقف الذي تبينه لعمرة ما، ليس هذا هو محل مناقشتها، ومن ذلك قصة الصديق يوسف (عليه السلام)، فقد بينت سورة يوسف، وهي المصدر الوحيد، إسلامياً، للقصة، محطات من حياة هذا النبي، فكانت محطة الطفولة وإلقائه في الجب، ثم محطة استرقاقه وعيشه في بيت العزيز خادماً له ولامراته حتى اكتماله رجلاً، ثم محطة محتته التي انتهت بسجنه بضع سنين، ثم الخروج من السجن وتوليته مهمة توزيع القمح على الناس في سبع سنوات متتالية، وأخيراً مجيء أهله إلى مصر واعترافهم بالخطأ.

وما بين كل محطة وأخرى فاصل زمني طويل سكت عنه النص القرآني، ولا يوجد أحاديث صحيحة تملأ الفراغ الزمني كله بحيث يخرج المشاهد متصلاً وكاملاً بكل جزئياته التي يبحث عنها فن التمثيل، وذلك لأن الهدف من القصة في القرآن الكريم هو غير الهدف من القصة الدرامية، التي تؤلف لتمثل، فإذا كانت الرواية المكتوبة كفن سردي غير تمثيلي تعدل وتغير ويزاد عليها وينقص منها عند تحويلها لفن التمثيل، وهي القريبة على هذا الفن باتصال أحداثها ومحطاتها ومع ذلك لم تسلم، فما بالك بالقصة القرآنية التي تؤدي أهدافاً غير ما يراد لها.

وعلى ذلك، فإن كل مرحلة من مراحل قصة يوسف (عليه السلام) لا تمثل مشهداً تمثيلاً كما يريد الفن، فهناك أشياء لا تظهر وتظل غائبة لطبيعة القصة، فبأي حق يأتي كاتب القصة أو السيناريو ويدخل مع النص القرآني ما يكمل تلك التفاصيل الغائبة، فهذا مدخل خطير ورجم من الغيب، لأنه يمس حياة الشخصية/ النبي، فيصير التصور الذهني هو الحكم لتكامل كل جوانب حياة الشخصية وعرضها متصلة، فيعطى العقل البشري مجالاً للعبث والزيادة بأحداث لم يكن يحكمها

اليقين، وهذا أمر غير جائز البتة، وهذا مختلف كل الاختلاف عن كتابة قصة وهمية من عالم الخيال، فاكتب فيها ما شئت من التفاصيل فمسموح لك ولا غبار عليك فيه، شريطة الانسجام التام مع الأساس وهو الحضارة التي تتبناها، أما أن تكتب مسلسلاً كاملاً تعنى فيه بالتفاصيل كلها وبرسم الدقائق غير المستندة إلى دليل أو واقع، سواء في ذلك مسلسل سيدنا يوسف، أو مريم القديسة، أو قصة أصحاب الجنتين، أو غيرها من القصص القرآني، فهذا لا يصح بأي حال من الأحوال.

وفي ظني أن الخطأ في هذه المسألة ليس وليد الوقت الراهن، بل هو من ذلك الوقت الذي تجرأ فيه البعض وأخذ على عاتقه مهمة تجسيد القصص القرآني، فقد سبق مسلسل سيدنا يوسف (عليه السلام) تمثيل قصة أصحاب الكهف، وقد تبني أحدهم بوجهة نظره أن العدد سبعة، فمن أين أتى بهذا؟ وبعضهم يتبنى أنهم ثلاثة، وهكذا؟ صحيح أن العدد لا يهم في هذه القصة القرآنية، لأنه لا يتوقف عليه عبرة ما، ولكن التفاصيل مهمة في فن التمثيل، وأنا هنا لا أريد أن أجادل في التفسيرات والتأويلات المحتملة وغير المحتملة، فهي لأهلها والعالمين بها، ولكنني معني بالدرجة الأولى بالفكرة الأساس وهي اختيار العدد وإعداد السيناريو والحوار، ومعظمها يحكمه التصور الذهني الذي يجبط في عشواء الأفكار.

إن أخشى ما يخشى أن يأتي يوم على الناس يكتفون بأناشيد المنشدين، والركون إلى أعمال الفن مهما بلغت من إتقان، وتكون هي المدخل السلس والقوة الناعمة لإضعاف ارتباط الناس بالقرآن ومصادر الثقافة الإسلامية عموماً، فلا يكادون يعرفون شيئاً خارج دائرة الفنون من مسلسلات وأفلام وأغانٍ، فيستغلق عليهم القرآن ومعانيه، فما دام أن هناك مسلسلاً يشرح قصة يوسف وبينها فلماذا تقرأ الآيات؟ وقد وجدنا شيئاً من ذلك في تهافت الناس لسماع صوت القرآن مجوداً بصوت المقرئين من ذوي الأصوات الحسنة الندية، وأقولها صادقاً، وقد سمعتها من قبل: إن البعض يسمع للقرآن طرباً وترتلاً، وليس تقوى وإيماناً.

وأخيراً، وقبل الختام، فهل يا ترى هذا الذي كانت تنتظره الجماهير الإسلامية الغفيرة المتعطشة للكرامة والمثلهفة لضخ دماء العزة في عروقها من إيران الثورة؟ هذه الثورة بنظامها التي كانت وبالأحرى حقيقياً على العرب والمسلمين، في المجالات كافة سياسياً وفكرياً وثقافياً ويزاد إليها الآن فنياً، تلك

الإيران الثورية التي تعيث فساداً كنظام بأرض الرافدين وأرض أفغانستان وحليف قوي لأمريكا ساندتها في حروبها الإقليمية، فلولا إيران ما استطاعت أمريكا احتلال العراق أو أفغانستان، ولولا إيران لما صمدت الجيوش الغازية في أرض الخليج "الفارسي" التي تصر إيران الثورة على هذه التسمية، فكيف تكون إيران الثورة مساهمة فعالة في نهضة أمة العرب، وهي من أفسد البلاد والعباد، وتحيي كل أعياد المجوس وتاريخ الفرس الغابر، ولا تترك عيداً فارسياً إلا وطبلت وزمرت فيه، فكانت للأمة ضغثاً على إبالة، فهل سيكون من ورائهم نهضة أم تخلف وانحطاط؟

الفصل التاسع
أنموذج من خطبة قديمة

ديباجة خطبة تقليديّة من المختارات الأدبيّة

صاحب النص:

اعتاد خطباء المساجد التقليديون أن ينهوا خطبهم بنص يمتاز بجودة السبك والفنية العالية من الصياغة المحكمة، وكثيرًا ما كنتُ أسمع هذا النص من إمام المسجد عندنا في إحدى قرانا النائبة، وهو إمام على الرغم من علو سنه إلا أنه لم يكن متجهّمًا، ولا يشبه أولئك الخطباء المتعربين في الكلام، وإنما تغلب عليه روح الدعابة، ويحب الجميع الكبير والصغير، وقد ترك في عقول الكثيرين منا كُلمًا لا بأس به من التعليقات الفكاهة التي كان يُطلقها على كل من لا يعجبه، أو تعقيبًا على موضوع يتناوله بعض من يعطي درسًا في المسجد يوم الجمعة أو خلال الصلوات عصرًا أو مغربًا، لاسيما تلك الموضوعات المتعلقة بالمرأة أو العلاقات الزوجية وحقوق الرجل وما شابه ذلك، وما يكاد الإمام ينهي حديثه إلا وترى ارتياحًا وانسباطًا على وجوه الموجودين العاميِّ منهم والمثقف، وقد وصلت الأمور أحيانًا ببعض الناس إلى دفع الإمام للتعليق والحديث لعلهم يظفرون بما يسري عن نفوسهم المكبوتة غير آبهين أنهم في المسجد، ولن أكون متعديًا حدود الحقيقة إن قلت: إن تعليقاته تكتسب طعمًا خاصًا لأنها لا تنطلق إلا من المسجد، ولا تقف عن حدوده المكانية أو حدود الموقف الزمانية، بل تسري بين الناس لتكون مادة خصبة للتعليق طوال الأسبوع، وطالما تستذكر بعد ذلك كلما سنحت للناس فرصة من قريب أو بعيد.

أهمية النص:

يشكل النص المختار جزءًا من خطبة جمعة، وهو الخطبة الثانية قبل الدعاء، والنص موضع الحديث ليس من إبداع إمامنا، ولكنه مأخوذ من بعض الكتب التي تهتم بتصنيف خطب الجمعة، لتكون زادًا للخطباء ذوي المقدرة المحدودة في إنشاء الكلام وتديبجه.

وعلى الرغم من أن النص يحمل جماليات متنوعة في صياغة عباراته إلا أن الأجل من ذلك هو طريقة إلقاء إمامنا له، وحرصًا مني على هذا النص، فقد طلبته من إمامنا (رحمه الله) لأساهم في

توثيقه خشية ضياعه، فلعلني لم أجده في كتاب، وقد قام مشكورًا بكتابتته لي بخط يده، مظهرًا حرصه على تقليد شيوخنا الكتاب القدماء في إنهاء الكتب والمراسلات، حيث كتب إمامنا في نهاية ما كتب العبارة الآتية: "والسلام عليكم، كتب هذه الحروف خادمتكم المطيع الشيخ عزت إمام قريوت* سابقًا"، وفي سطر ثان يكتب: "جزاه الله عنا خيرًا"، مع اهتمامه كذلك بوضع التاريخ: (2009/6/1).

وكم تشعرك عبارة (خادمتكم المطيع) بالتقليدية المفرطة، إلا أنها تشعرك أيضًا بتواضع معروف عن شيخنا، الذي أصبح يرفض أن يؤم أهل بلده بعد أن تقاعد واستراح، وغدا يردد مقولة "البركة في الشباب".

النص:

الحمد لله حمدًا كثيرًا كما أمر، وأشهد أن لا إله إلا الله، وحده لا شريك له، المتعالي عن المشاركة والمشكلة لسائر البشر، وأشهد أن سيدنا محمدًا رسول الله النبي المعتبر، واعلموا أيها الأخوة أن الله صلى على نبينا محمد فيما قضى تعالى، ولم يزل قائلاً عليًا وأمراً حكيمًا، تنبيهًا لكم وتكريماً، وتشريعاً لقدر نبيه محمد صلى الله عليه وسلم وتعظيمًا. {إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا}.

اللهم صل على سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين، وارض اللهم عن الأربعة الخلفاء السادة الخنفاء، المميزين بعده بالرعاية والولاية والاصطفاء، سادتنا وموالينا وأئمتنا أبو بكر الصديق وعمر وعثمان وعلي، وارض اللهم عن الستة الباقين من العشرة الكرام البررة، الذين بايعوا نبيك محمدًا صلى الله عليه وسلم تحت الشجرة، طلحة الخير، والزبير، سعد وسعيد، عبد الرحمن بن عوف، أبو عبيدة عامر بن الجراح.

وارض اللهم عن عمي نبيك خير الناس، حمزة والعباس، الطاهرين المطهرين من الدنس والأرجاس، وارض اللهم عن السبطين السعديين، القمرين النيرين، الإمامين الجليلين، سيدي شباب أهل الجنة في الجنة، وريحانتي نبي هذه الأمة، الإمام أبي محمد الحسن، والإمام أبي عبد الله

* إحدى قرى محافظة نابلس في فلسطين المحتلة.

الحسين، وارض اللهم عن أمهما فاطمة الزهراء، وعن جدتها خديجة الكبرى، وعن عائشة أم المؤمنين، وعن بقية أزواج رسول الله أجمعين، وعن التابعين وتابعيهم إلى يوم الدين.

تحليل النص:

يدور النص في جملته حول فكرة واحدة هي التمجيد والتمجيد والثناء الحسن على الله والصلاة والسلام على رسول الله، ولكن هذه الفكرة صيغت بهذا الشكل ليظهر من كتب تلك الخطبة نوعاً من التنفن في عرض الفكرة، وتعكس تلك الخطبة رأي أهل السنة والجماعة في النظر إلى الصحابة الكرام عليهم رضوان الله، ومنهم الخلفاء الراشدون والعشرة المبشرون بالجنة، وتبرز من أمهات المسلمين السيدة خديجة والسيدة عائشة رضي الله عنهما، بالإضافة إلى فاطمة الزهراء وأبنائها الحسن والحسين رضي الله عن الجميع.

ويحيل النص كثيرًا إلى معاني القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، فيوظف النص أولاً قوله تعالى من سورة الأحزاب {إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا}، وتأتي الآية مع معمار النص منسجمة متسقة مع ما قبلها، فتزيد النص جمالاً على جمال، وجرساً موسيقياً عذباً تراح إليه النفس.

واعتمد النص في بنائه على استراتيجيات لغوية وبلاغية جمّة، وفيما يأتي بيان ذلك:

• **الجناس غير التام:** يمنح الجناس الكلام جرساً موسيقياً متناعماً، ويزداد حسن الجناس إذا جاء يعبر عن المعنى المقصود، فتأتي اللفظة وكأنها ابنة موقعها، وهذا ما تشعر به عندما تقرأ هذا النص، وتأمل كلمتي (المشاركة/المشاكله)، فزيادة عن أن هاتين الكلمتين تحققان جرساً موسيقياً واضحاً في النص، إلا أن كل لفظة منها تشكل مبدأ من مبادئ علم التوحيد في العقيدة الإسلامية؛ يتمثل الأول في نفي الشراكة مع الله، ما يعني توحيد الله في ملكه وملكوته، ويتجسد الثاني في نفي المشاكل (المشابهة) بين الله وعباده، تحقيقاً لقوله تعالى: {لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ}.

• **السجع:** ويأتي السجع كذلك محققاً نغماً موسيقياً رتيباً، فيجعل السجع آية من آيات ربط الجمل معاً، ولو من الناحية الشكلية الخارجية اللفظية فقط، وقد بني النص كله على السجع، مع

تعدد في الفواصل، وهذا التنوع في الفاصلة يمنح النص تنوعاً موسيقياً دالاً، ويوظف أحياناً النص، عدا السجع، الكلمات ذات الوزن الصر في المماثل ما يعني بالضرورة وزناً موسيقياً واحداً، فلو أعدنا النظر إلى الجمل الآتية لتبيننا بعضاً من جماليات هذا النص، يقول النص: " ولم يزل قائلاً علياً وأمراً حكيماً، تنبيهاً لكم وتكريماً، وتشريعاً لقدر نبيه محمد صلى الله عليه وسلم وتعظيماً { إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا }، فتجد في هذا الجزء من النص أن قائلاً وأمراً، لهما الوزن الصر في نفسه، فهما على وزن (فاعل) والمقطع الموسيقي الموحد، وهما على وزن (فاعلن) العروضي، وكذلك حكيماً وعليماً على وزن (فعليل) الصر في ووزن (فعول) العروضي، والشيء نفسه يقال عن الكلمات: تنبيهاً/ تكريماً/ تشريعاً/ تعظيماً/ تسليماً، فكلها على وزن (تفعيل) الصر في، وعلى وزن (متفاعل) العروضي.

• **الترادف:** ويوظف النص ما في اللغة العربية من إمكانات مستفيداً مما في اللغة العربية من نيع لغوي ثري، ومع وجود هذه الكلمات المترادفة إلا أنها لا تؤدي إلى تكرار في الوظيفة الدلالية، إذ لا يوجد تكرار في النص أو في اللغة، فكلمة سيف لا تساوي في المعنى كلمة الصارم، ولكن يحدث هذا عندنا من باب التجوز في الكلام والتوسع فيه، ومن هنا كان استخدام الكلمات المتقاربة في المعنى، لا يكون في باب التكرار، بل إن الألفاظ مشحونة بدلالات متدرجة لها اعتباراتها هنا، فلو رددنا ما قاله النص في "الطاهرين المطهرين من الدنس والأرجاس"، وتأملنا المعاني جيداً، لاكتشفنا أن الطاهرين لا تساوي في الدلالة المطهرين بكل تأكيد، بل هناك زيادة في المعنى للزيادة الحاصلة في المبنى، وكذلك الدنس فليس هو الأرجاس، بل بينهما بون كبير، فالدنس هو ما تعلق بالمعنى المادي من قاذورات ونحوها، والرجس والأرجاس ما تعلق بالعمل وسوءه.

وهكذا تنتهي رحلتنا مع هذا النص المختار الذي حاولنا انتشاله من وهدة الضياع، ولعلنا- وهذا مؤكد- لم نكشف عن كل تفاصيل جماليته، إلا أننا استطعنا تلمس بعض محطات الجمال فيه، وأخيراً نسأل الله العلي العظيم أن يحفظنا من الزلل، وسوء العمل، ويرحم شيخنا إمام مسجدنا الذي ترك فراغاً لن نستطيع أحد أن يملأه من بعده.

الفصل العاشر
حول الكتابة الجرافيتية

الكتابة الجغرافية من النقوش الحجرية إلى الجدران الإلكترونية الحالة الفلسطينية أنموذجاً

مقدمة

يعرف الباحث الجزائري باي علام الكتابة الجغرافية أنها "أية كتابة أو رسم أو نقش أو خدش أنجز باليد على الجدران"، ثم يضيف خلال استرساله في شرح المفهوم "واستخدم أدوات الكتابة التقليدية والمعاصرة"، مع ما يحمله هذا التعريف من تناقض والمقتبس من بحث بعنوان "ملامح الكتابة الجغرافية في المجتمع الجزائري: محاولة تأريخية"، إذ يعتمد التعريف في أوله على الكيفية التي ينجز بها "أنجز باليد" أي بخط اليد، ثم يبين أدوات الكتابة، وهي نوعان: تقليدية ومعاصرة. وتجاوزاً عن هذا التناقض وإسقاطاً له من الحسبان، لن ألتفت إلى هذه الجملة "أنجز باليد" للتطور الذي حدث على الكتابة الجغرافية في الفترة الأخيرة، ودخلت حوائط مواقع التواصل الاجتماعي ضمن مجال الدراسة لهذا النوع من الكتابة على ما سأبين في الفقرة الأخيرة من هذا البحث.

وفي بحث للدكتور طيبي غماري بعنوان "الجغرافيتي من أدب للغرباء إلى أدب للاغتراب" (عالم المعرفة، العدد 3، المجلد 43، يناير/مارس، 2015) يبحث في مظاهر هذا النوع من الكتابة في القسم الأول بعد محاولة تأصيل للمصطلح وأصول نشأته واستقراره، ويقف الباحث وقفة متأنية عند تأصيل المصطلح ونشأته وتاريخيته، ويحيل القارئ إلى مجموعة من الدراسات الأجنبية، مخصّصاً القسم الثاني للتطبيق من خلال قراءة كتاب "أدب الغرباء" لأبي فرج الأصفهاني، ويعرف الباحث الجغرافيتي بقوله: "إنه الكتابات والرسومات الموجودة على مختلف الدعائم الموجودة في الفضاءات العمومية، والحاملة لدلالات ثقافية وسوسولوجية تساعد على وعي الحالة الاجتماعية للمجتمع" (ص 104)، إنه تعريف منضبط، يمكن إحالة الكثير من المواد التعبيرية إليه، ويستوعب كل المظاهر المعاصرة للجغرافيتي في المجتمع، بما فيها تلك المنشورات على الجدران الإلكترونية بشتى أنواعها، على اعتبار أنها حوائط عامة، تتوجه إلى جمهور المتلقين، وكذلك كل الجدران والحوائط في الفضاءات

المحصورة بمجموعة من الأفراد، بوصفهم مجتمعًا موحدًا يشترك أفرادها في مجموعة من السمات الدائمة أو المؤقتة، كالمدارس والجامعات والمعتقلات.

إن أبرز ما يميّز هذا النوع من الكتابة الجهل بالمؤلف غالبًا، لطبيعة هذه الكتابات التي تخرج عمّا هو متعارف عليه من ثقافة مستقرّة في المجتمع، ولأنّ الجدران للبنيات العامة دعائمها الأساسية من جدران المراحض العامة، في المدن والجامعات وأسوار الحدائق والمقابر وشواهد القبور والصخور وجذوع الشجر وأسوار المدارس وسبورات الغرف الصّفيّة وجدران السّجون، ويمكن إضافة دعائم أخرى لمثل هذه الكتابات، وتتمثل في الكتابة على الكتب المدرسيّة وكتب المكتبات العامة من تعليقات، وأخيرًا حوائط مواقع التّواصل الاجتماعيّ، وأهمها: الفيسبوك وتويتير، وخاصة تلك الخارجة عن الثقافة العامة السائدة في المجتمع وتكون لأسماء مستعارة، ويهدف أصحابها للتعبير عن أنفسهم في الموضوعات المحرّمة والمعروفة بالتأبوهات من سياسيّة ودينيّة وجنسيّة.

تتسم هذه الكتابات غالبًا بملامح أسلوبية وكتّابية عامة من ضعف في الأسلوب واشتغالها على الأخطاء النحويّة واللغويّة والإملائيّة، ورداءة الخطّ إذا لم تكن إلكترونيّة بطبيعة الحال، نظرًا للمستوى الثقافيّ المتدنيّ لكتّابها في الأعمّ الأغلب، أو لكونها خاضعة لشروط ظرفيّة معيّنة يحكمها التّرقّب والخوف والتّوجّس من انكشاف أمر كتّابها، وما سيتعرض له من مساءلة ومحاسبة أو لوم على أقلّ تقدير، مع ملاحظة الكتابة العاميّة والخلط بين العربيّة وبين غيرها من اللّغات في الكتابة الإلكترونيّة.

لم تكن هذه الظاهرة خاصّة بالمجتمع العربيّ، بل إنّها موجودة كذلك في المجتمعات الأخرى، ومنها الغربيّة، فقد أشار الرّوائيّ والرّسام الأمريكيّ هنري ميلر إلى وجود هذه الظاهرة، وذلك خلال الحوار الذي أجراه معه (بسكال فريبوس)، يقول ميلر: "غير أنّي عندما كنت أتجوّل في الليل والنّهار بروكلين الجنّة، صدمني العنف المدّم في الخربشات الحائطيّة، ومن تلك الوحشيّة المنبعثة من أزقة مخرّبة وسلام النّجدة المظلمة" (في ضيافة هنري ميلر، ترجمة: سعيد بو كرامي، ص 16).

وليس الأمر مقصورًا على حوائط مدينة بروكلين، بل لاحظها ميلر كذلك في محطّات المترو في نيولوتس: "أمّا قرب نيولوتس فهناك مناظر محطّمة لبيوت مبقورة: آجور، أخشاب، خرداوات،

صناديق الورق المقوّى، قنينات مختلفة تغطّي الأرض، أغصان مقطّوعة، أشجار مقتلعة، كائنات تذهب وتجيء أيديها في جيوبها مستعدّة لإخراج سكّين أو مسدّس، ورائحة البول القادمة من محطّات المترو ذات الحيطان الملطّخة بكلام فاحش، يعبر عن ذهنيّة للسّفاحين والمغتصبين" (السابق، نفسه).

لقد ارتبطت الكتابة الجغرافيّة كما هو ملاحظ في كلام ميلر بالعنف، وكأنتها تفرغ لهذا العنف ذي المظاهر المتنوّعة في البيئّة الاجتماعيّة، وانعكست على تدمير أشياء المكان وتخريبها، وما صاحبها من التّعبير عن تلك الذّهنية وذلك العنف بالخرابشات الحائطيّة الجغرافيّة.

الجغرافيتي والتّراث العربيّ

اشتملت كتب التّراث العربيّ التّاريخيّة والأدبيّة على الكثير من أمثلة الكتابة الجغرافيّة، وفيما يأتي سأورد مثالين، الأوّل من كتاب "المستطرف في كلّ فنّ مستظرف" للأبشيهي، والثّاني من كتاب "تاريخ جرجان" للسّهمي الجرجاني، وقد وقف، كما أشرت سابقاً، د. طيبي غماري عند كتاب "أدب الاغتراب" لأبي الفرج الأصفهاني، واصفاً الكتاب بأنّه "إحدى أهم الوثائق القديمة والتّادرة التي تؤرّخ للكتابات الجغرافيّة في الثقافة العربيّة على الأقلّ" (عالم الفكر، مرجع سابق، ص 110). قال الأصمعيّ في الخبر الذي يرويّه الأبشيهي: بينما أنا أسير في البادية إذ مررت بحجر مكتوب عليه هذا البيت:

أيّا معشر العشّاق بالله خبروا / إذا حلّ عشق بالفتى كيف يصنّع

فكّبت تحتّه:

يداري هواه ثمّ يكتّم سرّه / ويخشع في كلّ الأمور ويخضع

ثمّ عدت في اليوم الثّاني فوجدت مكتوباً تحتّه:

فكيف يداري والهوى قاتل الفتى / وفي كلّ يوم قلبه يتقطّع

فكّبت تحتّه:

إذا لم يجد صبراً لكتّمان سرّه / فليس له شيء سوى الموت أنفع

ثم عدت في اليوم الثالث فوجدت شاباً ملقى تحت ذلك الحجر ميتاً لا حول ولا قوّة إلا بالله
العليّ العظيم وقد كتب قبل موته:

سمعنا أظعنا ثم متنا فبلغوا / سلامي على من كان للوصل يمنع

تتمثل في هذه الحكاية كلّ مقوّمات الكتابة الجرافيتية من حيث الموضوع، إذ تتناول موضوعاً لا
يزال لا يحسن القول فيه علانية، فالحبّ وحكايات العاشقين ليست من الموضوعات المتداولة
والجادة التي يوليها المجتمع أهميّة، فهي هامشيّة في الثقافة السائدة، وتندرج ضمن المسكوت عنه،
إضافة إلى جهل الكاتب الأصليّ، والتفاعل معه من قبل الراوي (الأصمعيّ)، وأخيراً أنّها كانت على
حجر في البادية، هذا الحجر بوصفه دعامة عامة حاملة للنص.

وبهذه المقوّمات السابقة جميعها، مع اختلاف في الموضوع، يلتقي هذا الخبر الذي يورده السهمي
الجرجاني في آخر كتابه "تاريخ جرجان". قال سمعت الدينوري في مسجد عُمان سنة أربع وثلاثين
وثلاثمائة قال سمعت أبا الحسن محرز بن جعفر يقول: وجدت ببلد الهند حجراً منقوشاً بالعبرانية
ببلد سرنديب يقال اهبط آدم:

أنا الموجود فاطلبي تجديني / فإن تطلب سواي فلا تجديني

تجديني أين تطلبني عتيدياً / قريباً منك فاطلبي تجديني

ويورد القصيدة كاملة بأبياتها الأربعة والعشرين، مع ملاحظة أنّ هذين النموذجين كانا بلغة
عالية المستوى وظّف الكاتبان الشّعْر للتعبير عن الموضوع الذي كان دينياً في خبر "تاريخ جرجان"
وبلغة غير عربيّة، وفي هذا ربّما تختلف عن تلك النماذج التي حفلت بها الكتابة الجرافيتية في واقع
المجتمعات التي وجدت فيها، عربيّة وغير عربيّة، وفي أنّها أخبار أو نقوش نصيّة طويلة.

الكتابة الجرافيتية

في واقع الثقافة الفلسطينية

وأما في واقع الثقافة المعاصرة في المجتمعات العربيّة، ومنها الفلسطينية، فإنّ المرء يستطيع أن
يرصد العديد من المظاهر للكتابة الجرافيتية، وقد جاء بعضها مشتركاً مع واقع هذا النوع من الكتابة

في المجتمعات الأخرى غير العربية، وفيما يأتي بعض من مظاهرها في الفضاءات العمومية الفلسطينية:

• الكتابة على جدران المراحيض في المدن وفي الجامعات:

لعل الكتابة على جدران المراحيض العامة من أكثر الأمثلة بروزاً في الدراسات التي بحثت في ظاهرة الكتابة الجرافيتية على قلة هذه الدراسات في اللغة العربية. وتتناول هذه الكتابات موضوعات مما يفكر فيها المراهقون من أمور جنسية، ومواعيد بين المراهقين، وكتابة مواصفات للشخص الذي يبحث عنه المراهق، سواء أكان فاعلاً أم مفعولاً به، لممارسة المثلية الجنسية، وغالباً ما يصاحب تلك الكتابات أرقام للهواتف الخلوية.

وعدا ذلك، فإن بعض تلك الكتابات تتناول بالطبع بعض الرموز السياسية أو الفصائلية أو المتعاونين مع الاحتلال الإسرائيلي والتحذير من أشخاص معينين. وما يتبع ذلك أحياناً من تفاعل من آخرين بالسب والشتم اللاذعة والأوصاف القبيحة، والرد على بعض الاتهامات السياسية. وما يلاحظ أن الكتابة على جدران المراحيض العامة بدأت بالتلاشي، بفعل عدة عوامل أهمها سيطرة التكنولوجيا، فلم يعد المراهقون يحملون أفلاماً، وصارت الكتابة الإلكترونية أكثر قرباً وسهولة من الكتابة باليد، كما أن تعيين البلديات موظفين لتلك الأماكن ومراقبتهم لها، قد ساعد على انحسار هذه الظاهرة.

• كتابة الشعارات السياسية والفصائلية في الانتفاضة الأولى (1987-1993) والكتابة على

جدار الضم والتوسع:

تحولت الأسوار العامة والخاصة في المدن والقرى الفلسطينية إلى دعائم تحمل هذه الشعارات، وما فيها من مضامين سياسية تابعة للفصائل الفلسطينية، وكانت تتم عادة بعلب الدهان وكانت فصائل اليسار غالباً ما تستعمل اللون الأحمر، مع غلبة اللون الأسود لشعارات حركة فتح والجهاد الإسلامي وحركة حماس. وصاحب تلك الشعارات الكتابية وجود رسومات تعبيرية، وتنوعت تلك الكتابات ما بين تمجيد الأسرى ونعي الشهداء وتخليد ذكراهم والتعبير عن وجهات النظر الحزبية لتلك الفصائل في القضايا السياسية الراهنة. وتزدهر هذه الشعارات وتكثر في المناسبات،

كذكرى وعد بلفور والنكبة والنكسة، وذكرى الانطلاقات للأحزاب والفصائل المقاومة، ويوم الأسير الفلسطيني، ومن أجل الاستعداد لتشيع الشهداء، أو التذكير بذكرى الشهداء من القادة التاريخيين.

كما تناولت تلك الكتابات أيضًا في الفترة التي تلت في العام (1993) موضوعات انتقادية ضد السلطة الفلسطينية ومشروعها السياسي القائم على المفاوضات، أو ما انتهجته في فترة لاحقة من اعتقال سياسي.

وتنوّعت تلك الكتابات بين النثر أو مقاطع شعرية لأبرز شعراء المقاومة من أمثال: توفيق زياد، ومحمود درويش، وسميح القاسم، أو شعراء عالميين من أمثال: لوركا، وناظم حكمت، وشعراء عرب لاسيما أبو القاسم الشابي، فقد كان حاضرا بيته الشعري المشهور:
إذا الشعب يوماً أراد الحياة / فلا بد أن يستجيب القدر

وحضرت في تلك الشعارات رموز من المقاومة العالمية من أمثال: نيلسون مانديلا، وتشي جيفارا، والمهاتما غاندي، ومن رموز المقاومة العربية حضرت شخصيات عمر المختار وصدّام حسين، ومن الشخصيات التاريخية كان لصالح الدين الأيوبي حضورًا لافت في تلك الشعارات.

وبعد أن تمّ بناء جدار الضمّ والتوسّع (يطلق على هذا الجدار في الإعلام غالبًا "جدار الفصل العنصري"، ومن ناحية قانونية فإنّ تسميته "جدار الضمّ والتوسّع" هي الأنسب). أخذ العديد من الشبان والفنّانين الناشئين والنّاشطين السياسيين بالكتابة والرّسم عليه، تحدّيًا لسلطة الاحتلال، وتعبيرًا عن رفض هذا الواقع الذي تسعى دولة الاحتلال فرضه على الشعب الفلسطيني، ومحاصرته وقضم أرضه تحت ذرائع أمنية واهية.

لقد عبّرت تلك الشعارات مكتوبة ومرسومة وباللغتين العربية والإنجليزية عن الاحتجاج السلمي ضدّ سياسة (إسرائيل) التعسّفية في بناء الجدار ومحاولة عزل القدس والمناطق الفلسطينية، وتنوّعت تلك النصوص في طولها ما بين الشعار القصير إلى الجمل الطويلة، وترافقت أحيانًا أخرى النصوص مع اللوحات الفنيّة. مع غلبة الرّسومات التعبيرية واللوحات التشكيلية على تلك الشعارات، حاملة رسائل موجهة للعالم في التوق للحريّة، وعدم الاستسلام لسياسة الأمر الواقع.

ولعلّ ما يتّحه الجدار من مساحة كبيرة دفع الرّسامين لتوظيف تلك المساحة لحمل رسائل ذات بعد فنيّ موجّه، وبعد وصول دونالد ترامب إلى الحكم في الولايات المتحدة، يظهر له رسّان، أحدهما منفردًا، والآخر بصحبة رئيس وزراء دولة الاحتلال الإسرائيليّ (نتنياهو) وهو يقبله، في مشهد معبّر عن العلاقة السّياسيّة بين أمريكا وإسرائيل).

• الكتابة على جدران المعتقلات:

وأبرز تلك التّماذج المحفوظة في الذاكرة الفلسطينيّة ووثقتها المصادر ذات الصّلة، قصيدة كتبها مناضل فلسطينيّ أيام الانتداب البريطانيّ، وهي من أقدم النّصوص الشّعريّة الشعبيّة المقاومة التي وصلتنا من القرن الماضي، وقيل إنّها وُجدت مكتوبة على جدران زنزانه في سجن عكا، يرثي فيها نفسه قبل اقتياده إلى المشنقة في العام (1936)، ومّا جاء فيها:

يا ليل خلّ الأسيرت يكملّ نواحو

رايح يفيق الفجر ويرفر فرّ جناحو

تيتّمّر جحّ المشنوق في هبة رباحو

وهي قصيدة طويلة من عدّة أبيات، مكتوبة باللّغة العاميّة، ترصد معاناة الأسير الفلسطينيّ داخل المعتقلات، ويعبّر فيها كاتبها عن آلامه الإنسانيّة تجاه وطنه وأهله.

• الكتابة على جدران المدارس وسبورات الغرف الصّفيّة والأدراج والكتب المدرسيّة وكتب

المكتبات العامّة:

تعبّر هذه الكتابات عن مواقف الطّلبة من المعلّمين والإدارة المدرسيّة، ولعلّها تهدف إلى التّفريغ النّفسيّ الذي يعيشه هؤلاء الطّلبة، وخاصّة متدنّي الأداء، وكانت تتناول في التّجريح أحد المعلمين أو مدير المدرسة، وربّما كان يهدف كتابها إلى لفت الانتباه أو تضييع الحصص لأحد المعلّمين، إثارة للمشاكل والتّعبير عن الغضب.

وكان الطّلبة أحيانًا يوظّفون الأدراج والطّاولات للكتابة، تعليقًا على معلّم ما أو انتقاد لأسلوبه أو إحصاء لتلك المواقف الطّريفة التي كان المعلّمون يقعون فيها خلال الشّرح، إذا ما حدث وأخطأ المعلّم في لفظ بعض الكلمات أو العبارات، وربّما تعدّى الأمر إلى كتابة شعارات سياسيّة أو عبارات

حبّ أو رسومات ذات دلالات عاطفيّة. بالإضافة إلى انتهاج ثلّة من الطلّبة للكتابة على الكتب المقرّرة، إمّا عبارات انتقاديّة للمادّة أو رسومات وعبارات عاطفيّة كذلك، أو اللّعب بالصّور وتعديلها وتحويلها من صورة امرأة إلى صورة رجل برسم لحي أو شوارب أو إلباسهم القبعة أو الحطّة الفلسطينيّة، وجعلهم أحياناً يمتشقون الأسلحة، أو تلوين المساحات البيضاء في تلك الرّسومات، وبعض هذه الطّواهر قد يلاحظها المرء أحياناً لكتابات تركها الطلبة على كتب المكتبات العامّة.

وربّما تعبّر تلك الكتابات في جزء منها عن الحالة النّفسيّة للطلّبة الّذين كانوا يشعرون بالملل وطول وقت الحصّة، أو عدم قناعتهم بالمحتوى أو المعلّم، فطردا للملل وتجنّباً لعقاب المشاكسة يلجؤون إلى مثل هذه التّصرفات تزجية للوقت والتزاما ظاهريّاً بالنّظام.

ويلحق بهذه الظّاهرة ما يقوم به المتدربون أو المعلّمون أنفسهم أو الموظّفون خلال الاجتماعات الرّسميّة من التّلهي بالكتابة و"الخريشات" والرّسومات خلال تلك الاجتماعات الّتي يرونها مملّة وثقيلة الوقع على نفوسهم، مع أنّهم قد يستخدمون أوراقهم الخاصّة، إلّا أنّ الغالبية العظمى تستخدم أوراقاً ورّعت عليهم لأجل التّدريب أو الاجتماع، فيتكونها خلفهم، متحلّلين من الملل والشّعور القاسي لوجودهم في مكان يمارس فيه عليهم ضغوطات نفسيّة.

• كتابة المستوطنين اليهود على جدران البنايات والمساجد والكنائس في الأحياء العربيّة:

اعتاد بعض المستوطنين اليهود الكتابة على جدران المساجد والأحياء العربيّة شعارات معادية للعرب، وكانت شعارات: "الموت للعرب" و"الانتقام من العرب" و"جباية الثّمّن" الأكثر رواجا من بين تلك الشّعارات، إضافة إلى الرّسومات ذات الإيحاءات العنصريّة العدائيّة، كما حدث مثلاً في بعض أحياء مدينة الخليل والقدس ومساجدهما، وكتابة شعارات معادية للمسيحيّين أيضاً على بعض جدران الكنائس، كما حدث وكتب متطرفون يهود على حائط كنيسة رقاد السيّدة العذراء في القدس "المسيحيّون إلى الجحيم" و"الموت للمسيحيّين الكفرة".

الكتابة على الحوائط الإلكترونية

فيما سبق أعلاه، أشرت إلى ذلك التطور الذي طرأ على الكتابة الغرافيتية، وهذا التطور، يستطيع الوصول إليه كل من امتلك جهاز حاسوب أو هاتفًا ذكيًا أو لوحًا إلكترونيًا، وقد انتقلت كل أنواع تلك الكتابات أو أغلبها لتكون على حوائط الفيسبوك وتويتير، وتشترك هذه الكتابات مع الكتابة الغرافيتية التقليدية في عدة سمات موضوعية وأسلوبية، فلا تزال هناك فئة من الكتابات يستخدمون أسماء مستعارة لحساباتهم الشخصية على مواقع التواصل الاجتماعي، ويكتبون آراءهم وما يشعرون به بحرية تامة، في الموضوعات الثقافية والسياسية والاجتماعية، واخترقوا كل جدران المحرمات، بالإضافة إلى أن اللغة هي ذاتها؛ باحتوائها على الأخطاء الإملائية والنحوية وركاكة الأسلوب والكتابة باللغة العامية، وخلطهم بين اللغة العربية وغيرها من اللغات الأخرى لاسيما العبرية والإنجليزية، مصحوبة أحيانا تلك الكتابات برسومات أو صور فوتوغرافية أو كاريكاتورية ساخرة.

لقد ساعدت هذه التقنيات المعاصرة على تراجع الكتابة على الحوائط الواقعية إلى حوائط وجدان افتراضية، وشجعت أكثر على "حرية القول"، فكانت مجالًا فسيحًا للتعبير، أتاحت للناشطين السياسيين مثلًا الانتقاد بحرية شخصيات بعينها، والتهميم عليها وتصويرها بصور مضحكة كاريكاتورية، وخاصة في مناسبات وأحداث ساخنة، كزيارة أحد الرؤساء أو تفشي الفضائح السياسية والكشف عن الفساد الإداري في أروقة الوزارات والمؤسسات الخاصة والعامّة. أصبحت هذه الكتابات مدار اهتمام بعض الباحثين، عدا اهتمام الدوائر الأمنية بالمدونين وملاحقتهم، وقد سُجّلت العديد من حالات الاعتقال السياسي لصحفيين وكتاب ومدونين، أو التحقيق الإداري مع الموظفين نتيجة تلك الكتابات، وقد يترتب عليها بعض العقوبات الإدارية أو الجنائية، لاسيما بعد إقرار قانون الجرائم الإلكترونية في العديد من الدول.

ما سبق كان محاولة لرصد ظواهر الكتابة الغرافيتية في سياق الثقافة الفلسطينية ضمن سياق الخلفية المعرفية والتراثية، ولا شك في أن كل بند من البنود التي تحدّثت عنها آنفًا، يحتاج إلى وقفة بحثية وإحصائية للكشف عن حدوده وآثاره ومآلاته وتفكيك ما يحمل من رسائل ورمزيات

متعدّدة، تجعل من تلك الأبحاث أبحاثاً بكرّاً، ترتاد مناطق يندر أن يرتادها الباحثون والدّارسون، لعلّ أحدا يلتفت إليها في مستقبل الأيام، لافتاً النَّظر إلى الكتاب الذي أصدره المصوّر الفلسطينيّ ناصر ناصر "PHOTI GRAFFITI"، فقد ضمّ (250) صورة لجداريّات خاصّة بثورة 25 يناير المصريّة ما بين العامي (2011 و 2014)، ليقدم للمكتبة العربيّة والفلسطينيّة إنجازاً مهمّاً توثيقياً في رصد هذه الظّاهرة الثّقافيّة.

وأخيراً : الناقد بين مهتمين

يتحدّث الناقد إدوارد سعيد في كتابه (العالم والنصّ والناقد) عن مهمّة الناقد، فيلخصها بقوله: "مهمّة الناقد بادئ ذي بدء أن يفهم الكيفيّة التي صيغ ويصاغ بها النصّ (مع العلم أنّ الفهم في هذه الحالة فعل تخيّل). فما من تفصيل من التفصيلات بالغ التفاهة شريطة أن تكون دراسة المرء موجّهة بمنتهى العناية نحو النصّ ككلّ ثقافيّ وفنيّ حيويّ" (ص 180). إنّ ما طرحه الدكتور سعيد في هذا المقتبس لهو سهل في القراءة، وحتّى الاستظهار الشّفويّ لكّنه، بكلّ تأكيد، صعب للغاية، إذ لا بدّ من أن يكون هناك أدوات ومنهجية ورؤيا للعمل النقديّ توازي الرؤيا والمنهجية والأدوات التي صاحبت أو بنت أو انبثقت عنها النصوص الإبداعية. وهذا ما اجتهدت أن يكون في هذا الكتاب.

وبما أنّ النّقد فعل تخيّل وهمي أكثر منه حقيقيّ، إذ خاضع للرأي والدّوق واختلاف الرّؤى ووجهات النّظر المتعدّدة، فسيثير أيّ كتاب نقديّ تساؤلات وتحفّظات، وربّما اشتباكات وصراعات واختلافات حادّة، كما حدث مثلاً مع كتاب "في الشّعور الجاهليّ" للناقد الدكتور طه حسين، أو كما حدث مع إدوارد سعيد نفسه في كتبه النّقديّة الدّاخلية في صلب النّقد الثقافيّ والدّراسات الثقافيّة، ولا سيّما التي تناقش وتفكّك مقولات الاستعمار والإمبرياليّة والاستشراق.

إذن، يبدو لي أنّ الكاتب عندما يزجّ بكتابه إلى المطبعة يكون قد زجّ نفسه في معمعة من الإشكالات، وهذا مطمح أيّ كتاب نقديّ أو إبداعيّ، فإذا لم يتم خلخلة المستقرّ في الأعراف الثقافيّة والأدبيّة، فلن تكون الكتابة إلّا تراكمًا كميًّا، قد تزيد الشّرح والإيضاح، لكنّها لن تحفر عميقًا في بنية الوعي الإنسانيّ. ومن هنا فالناقد بين مهتمّين إحداهما أصعب من الأخرى، فالأولى يجب عليه أن يفهم البنية النّصيّة الذي سيتوجّه إليها بالتّحليل والنّقد، وهنا أستذكر قولاً لبعض من يعمل في هذا الحقل من أصدقائي الكتاب، إذ يقول: "قد أقرأ النصّ عدّة مرّات، وأدخل معه في نشوة الفكرة والتّحدّي، لكن لم أفهمه بعد، لذلك سأعيد القراءة مرّات أخرى، حتّى إذا انفتحت آفاق النصّ أخذتُ

* العالم والنصّ والناقد، إدوارد سعيد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

أكتب بحبّ ونشوة ولذة". إنَّ هذا الرَّأي، وإن بدا يكتسي بظلال الانطباعية، إلاَّ أنَّه أبعد من أن يقف عند حدودها السطحيَّة، إذ لا بد من أن يتأثر الناقد بالعمل الأدبي الذي يريد أن يكتب عنه، وإلاَّ أصبح النَّقد أكاديميًّا منهجيًّا قاسيًّا خاليًّا من الحياة، يتوجّه فقط لبنية نصِّية حسب مقاييس حادَّة، وهذا ما يجعل النَّقد جافًا لا يدفع المرء للقراءة والاستفادة منه، سواء أكان قارئًا عاديًّا أم كاتبًا إبداعيًّا أو ناقدًا أدبيًّا.

وقبل الحديث عن المهمة الثانية أعرج على نقطة مهمة أراها تغزو الكتابات النقدية التي أخذها يكتبها كل من هب ودب، وصار يظهر فيها النص شاهد زور، إذ إن هناك فرقًا بين النقد التطبيقي والتنظيري، وبعض المقالات ليست تنظرية، لأنها تعيد مقولات سابقة ولا تطبيقية، فتحلل جماليات النص حسب منهج نقدي معين، إذ تبدو بعض النصوص في النقد التطبيقي كشاهد الزور ليس أكثر...! فليس نقدًا تطبيقيًّا ذلك الذي يجعل النص المقروء هامشيًّا، ويُسْتَغَلَّ ليظهر استعراض الكاتب الثقافي، ويسعى جاهدا لتركيب ثقافته على ذلك النص المظلوم. يُكتب النقد التطبيقي بطريقة تفيد الكاتب والنص، ولا يُخرج عن النص لمقولات نقدية إلا للضرورة يستدعيها حتمًا ولازمًا النص والفكرة المراد إيصالها. أما المهمة الثانية ربما كانت أصعب، وانطلاقًا من رؤية إدوارد سعيد السابقة، فإنَّ تحليل النَّصِّ ليس هو الشرح المدرسي، مع أنَّ إدوارد سعيد نفسه يعتبر الناقد معلمًا وقارئًا جيّدًا (ص 267). وثمة فرق بين الشرح المدرسيّ الموجه لظاهر النَّصِّ واستعراض فكرته، وبين التحليل النقديّ الذي يكشف عن ناحيتين: المخزون المعرفي للنص، وهنا يشتبك الناقد مع حقول معرفية أخرى من علم النَّفس وعلم الإنسان والطبِّ والفلك والإلهيات والفلسفيات والتصوُّف والأساطير، والكشف عن جماليات النَّصِّ من لغة وتراكيب وأدوات فنية موظفة جيّدًا في البناء الكليّ للعمل الأدبي، فليس كلُّ رواية فيها عناصر الرواية هي رواية ناجحة فنيًّا، وليس كلُّ قصيدة يتوفّر فيها الوزن والصورة هي قصيدة مؤثّرة، ثمّة خبرة، أو إبداع، أو بصمة، يجب أن تظهر في العمل الأدبي، وهذه البصمة تحترق إحساس القارئ ووجدانه وفكره، ليقف عاجزًا عن تفسيرها، فقط هو يشعر بها، وينفعل بجمالياتها، فيأتي الناقد ليفسرها بطريقة الإسقاط أو الاستحضار أو التفكيك أو الوصف، ولكنّه بالتأكيد لن يصل إلى اليقين في تفسيره أو تأويله للعمل الأدبيّ.

والآن، ما هي الطريقة أو المنهج الذي أنتهجه في قراءة النص؟ هنا أجد نفسي مضطراً مرة أخرى للاقتباس من إدوارد سعيد من كتابه "العالم والنص والتأقّد"، من المقدمة هذه المرة التي يوضح فيها الأشكال الرئيسية للنقد الأدبي، وهي كما يأتي: الأول "النقد العمليّ الذي نجده في مراجعات الكتب وفي الصحافة الأدبية"، والثاني "التاريخ الأدبيّ الأكاديميّ كدراسة الأدب الكلاسيكيّ والفيلولوجيا (علم اللغة المقارن) وتاريخ الحضارة"، والثالث "التقويم والتأويل من زاوية أدبية"، والرابع "النظرية الأدبية" (ص 5). لقد كنتُ في كتاب "ملاحم من السرد المعاصر" بأجزائه الثلاثة، وفي كتاب "شهرزاد ما زالت تروي"، وكتاب "في ذكرى محمود درويش"، وفي دراساتي الشعرية منحازاً إلى شكلين من الأشكال الأربعة المطروحة عند سعيد، فوجد في هذه الكتب "النقد العمليّ"، والنقد القائم على "التقويم والتأويل من زاوية أدبية"، مع الاهتمام بشكل مباشر ببنية العمل الأدبيّ، فتناولتُ العناصر الفنيّة المتعدّدة للعمل المدروس، والأفكار المطروحة فيه، للخروج بملاحم نقدية فنيّة وموضوعية، تخصّس الجماليّات بشكل عامّ، حسب تصوّر تحيّيّ ما، فهي ليست قراءات انطباعية على أيّ حال، وإن تأثرت على نحو شخصيّ ببعض الأعمال الإبداعية، قصائد وروايات، كرواية "أرواح كليمنجاروا"، وكتاب "خيانة اللغة والصمت"، وبعض قصائد محمود درويش، وكتبت عن هذه الأعمال بطريقة ذاتية وموضوعية معاً. ومن خلال تلك القراءات بمجموعها توصلت إلى مجموعة من الملاحم التي وسمت السرد والشعر، وهي بالتأكيد موجودة في واحدة أو أكثر من تلك الأعمال المقروءة، وتشترك مع غيرها. أحاول إيجازها في النقاط الآتية:

تجاوز الواقعية مع الخروج عنها في كثير من السرد التي عاجلتها في تلك القراءات، وتجاوز الأساليب التقليديّة في البناء الفنيّ، وعدم خضوع السرد لبنية التسلسل والتعاقب الزمنيّ، وتخلّص اللغة من التثريّة، واستعارة النسق الشعريّ وتضمين النصوص الشعرية، وتراجع منطق الوصف التحليليّ، والتخلص من هيمنة الصوت الواحد، وتعدّد الخطابات والأساليب ومستويات التخيّل، أمّا الاتجاهات الروائيّة والقصصية والسردية، فقد كان هناك السرد الاجتماعيّ والسياسيّ، والفلسفيّ، وخفوت البطولة الفرديّة (الرومانس) لتحلّ محلّها البطولة الجماعية أو بطولة المكان، والاحتفاء بالمرأة كحالة اجتماعية وسياسية وفلسفية وإظهار دورها، بعيداً عن الدور التقليديّ،

وحضور العرفانية (الصوفية التأملية)، وبالمجمل، لقد شكّلت السرد المدروسة نماذج، إمّا حالة فنيّة أو موضوعيّة.

أمّا القراءات الشعريّة فرصدت فيها حالة الشعريّة العربيّة، وخاصّة في كتاب "بلاغة الصنعة الشعريّة" من خلال نماذج متعدّدة على مستوى القصيدة الواحدة وتعدّد مناهجها البنائيّة أو على صعيد الديوان الواحد أو مجموع تجربة الشاعر، أو بعض الطواهر الشعريّة المعاصرة، وما فيها جميعاً من تجاؤز الكلاسيكيّات المعهودة في البناء والصورة واعتماد القصيدة القصيرة وقصيدة النثر، والتباس الشعر بالنثر، أسلوباً وموضوعاً، لا سيّما عند الشعراء الوافدين من منطقة السرد، أو المهاجرين إليها، إذ يظهر هذا التداخل بين الشعريّ والسرد على نحو واضح.

وينبغي أن أشير إلى أنني في كلّ ما كتبتُ من "نقد"، عدا دراستي "السخرية في الشعر الفلسطينيّ المقاوم"، اتخذتُ المقالة شكلاً تقليدياً ليعبر "فيه النقد عن نفسه"، والمقتبس لإدوارد سعيد أيضاً، وقد ناقش المقالة كشكل عبّر فيه عن قراءاته النقديّة في كتابه "العالم والنصّ والناقد"، وطرح مجموعة من الأسئلة حيال المقالة النقديّة وأهمّيّتها بالنسبة للعمل الأدبيّ من جهة، ومن جهة أخرى أهمّيّتها ودورها؛ ف"هل تقف بين النصّ والقارئ أو إلى جانب هذا دون ذلك" (ص 50)، أم أنّها هامشيّة بالنسبة للنصّ الذي تبحثه؟ ومع التسليم بمنطقيّة تلك الأسئلة ينبغي التأكيد أنّ المقالة مهما كانت كاشفة ما هي إلاّ وجهة نظر موضوعيّة مختلطة بذاتيّة الناقد، ولو من بعيد البعيد، مهما حاول الناقد أن يكون حياديّاً، منهجيّاً، مدرسيّاً، أكاديميّاً، والمقالة مهما كانت فإنّها لن تغني بأيّ حال من الأحوال عن العمل الأدبيّ، ليس لأنّها قاصرة عن الإحاطة بكلّ جوانب العمل الأدبيّ فقط، بل لأنّها تمثّل وجهة نظر كاتبها، ويجب ألاّ تصادر وجهات نظر الآخرين حيال ذلك العمل، مهما كانت درجة كاتبها وتعمّقه في البحث والتحليل، إيّانا بحقّ القارئ، وسلطة التأويل الممنوحة له ابتداء بوصفه قارئاً يتوجّه له الكاتب من أجل المشاركة، إمّا اختلافاً وإمّا توافقاً.

لقد حاولت أن أبني منهجاً نقديّاً خاصّاً، موظّفاً أدواتي ومعارفي الفكرية، ولعلّ ما توصلت إليه من ملامح نقديّة في تلك الكتب، سيتيح المجال للقارئ الكريم أن يتفاعل مع تلك القراءات أو تلك الأعمال الأدبيّة المدروسة على اختلاف أشكالها ومناهجها، متّخذاً حيالها موقفاً أو يتبنّى رأياً مخالفاً.

فراس حج محمد .. جانب من سيرة ذاتية

من مواليد مدينة نابلس في فلسطين (30/7/1973م)، حاصل على درجة الماجستير في الأدب الفلسطيني الحديث. نشر العديد من المقالات والقصائد في مجلات النشر المختلفة في الصحف والمجلات العربية في فلسطين والوطن العربي، وأمريكا وكندا ولندن والمكسيك، وإيران، عضو مؤسس لمنتدى المنارة للثقافة والإبداع في مدينة نابلس، وعضو الهيئة الإدارية لجمعية الزيفونة لتنمية ثقافة الطفل لعام واحد، ومحرر في مجلتها (الزيفونة الصغيرة، والزيفونة الكبيرة)، وعضو اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين. عمل معلماً لمدة تزيد عن (12) عامًا، ومشرفاً تربوياً منذ العام (2008) وحتى الآن.

الكتب المطبوعة:

- كتاب "رسائل إلى شهرزاد"، دار غراب للنشر والتوزيع، مصر، 2013.
- كتاب "من طقوس القهوة المرة"، دار غراب للنشر والتوزيع، مصر، 2013.
- مجموعة "أناسيد وقصائد" (للفتيان والفتيات)، جمعية الزيفونة، فلسطين، 2014.
- ديوان "أميرة الوجد"، جمعية الزيفونة، فلسطين، 2014.
- دراسة "قراءة في كتاب "قلب العقرب- سيرة شعر للشاعر محمد حلمي الريشة، ذلك المتنبه المختلف"، فلسطين، 2014.
- كتاب "دوائر العطش"، دار غراب للنشر والتوزيع. مصر، 2014.
- ديوان "مزاج غزة العاصف"، جمعية الزيفونة، فلسطين، 2015.
- كتاب "ملاحم من السرد المعاصر - قراءات في القصة القصيرة جداً"، دار موزيك للترجمات والنشر، الأردن، 2015.
- ديوان "وأنت وحدك أغنية"، دار ليبرتي بوكس، القدس، بالتعاون مع بيت الشعر في فلسطين، 2015.
- كتاب "يوميات كاتب يدعى X" (قصص وسرد -1)، دار الرقمية، فلسطين، 2016.
- كتاب "كأنتها نصف الحقيقة" (قصص وسرد -2)، دار الرقمية، فلسطين، 2016.
- كتاب "في ذكرى محمود درويش"، جمعية الزيفونة، فلسطين، 2016.
- ديوان "الحب أن"، دار الأمل، الأردن، 2017.

- كتاب "شهرزاد ما زالت تروي" (مقالات في الإبداع النسائي)، دار الرقمية، فلسطين، 2017.
- كتاب "ملامح من السرد المعاصر - قراءات في الرواية"، مكتبة كل شيء، حيفا، 2017.
- كتاب "مؤتمر الزيفونة الأول لأدب الأطفال"، إعداد وتحرير بالاشتراك مع الكاتب شريف سمحان، جمعية الزيفونة، فلسطين، 2016.

بالإضافة إلى مجموعة من الكتب النقدية والشعرية والسردية المخطوطة المعدة للنشر. كتب عن هذه الكتب والنصوص الأدبية شعرية وسردية العديد من الكتاب، وأجريت معه عدة حوارات صحفية منشورة، بالإضافة إلى المشاركة في الأنشطة الثقافية المحلية في فلسطين (مؤتمرات، وندوات، وأمسيات شعرية).

"مؤسسة أنصار الضاد" في سطور



- مؤسسة غير ربحية تأسست في مدينة أم الفحم بفلسطين.
- تُعنى باللّغة العربيّة الفصيحة وما يرتبط بها من قضايا وموضوعات تهتمّ المستخدم والقارئ العربيّ وكلّ عاشق لهذه اللّغة.
- من أبرز أعمالها وإصداراتها: عقد ندوات وأمسيات شعريّة وأدبيّة وثقافيّة مختلفة ومتنوّعة تهتمّ بالكتاب والشّعراء والأدباء وتحفّزهم على الإبداع، وتكرّمهم؛ إضافة إلى طباعة كتب ودواوين شعريّة وأدبيّة ولغويّة هادفة تثري المكتبة العربيّة، ومواكبة الإبداعات الطّلابيّة على مستوى المدارس والمجتمع العربيّ ككلّ، ونشر منشورات لغويّة من باب التّوعية والإرشاد اللّغويّ، وزرع روح المنافسة الشّريفة من خلال الإعلان عن مسابقات مختلفة في اللّغة العربيّة، وغيرها من الفعاليّات المرتبطة بلغتنا العربيّة الأصيلة.
- المنتسبون إلى مؤسسة "أنصار الضاد": كلّ عاشق للّغة العربيّة، وكلّ من يتنفّسها ويتهاهى معها.
- المدير الفعليّ لهذه المؤسسة هو الباحث والكاتب الفلسطينيّ محمّد عدنان بركات جبارين.

إصدارات "مؤسسة أنصار الضاد"

إصدارات العام 2015م:

* أحمد فوزي أبو بكر:

- "تشرين"؛ مجموعة شعرية. ط1، 2015م.
- "حجر أحمد"؛ مجموعة شعرية. ط1، 2015م.

* أنصار توفيق وتد:

- "مرآة وصور"؛ مجموعة قصصية. ط1، 2015م.

* محمود مرعي:

- "البائية القدسية"؛ مطولة شعرية. ط1، 2015م.

* يوسف مفلح إلياس:

- "رسالة السندباد"؛ مجموعة شعرية. ط1، 2015م.

إصدارات العام 2016م:

* يحيى سليم عطا الله:

- "أغنية لأمي"؛ مجموعة شعرية. ط1، 2016م.

* من نشرات "مؤسسة أنصار الضاد":

- نشرة تعريفية بالشاعر فوزي أحمد أبي بكر (أبي حاتم). ط1، 2016م.
- نشرة خاصة بالتعريف بمؤسسة "أنصار الضاد". ط1، 2016م.

صدر بعدها:

* أحمد هاني محاميد:

- أنشودة الزمن الجريح، مجموعة شعرية. ط1، 2016م.

* أنصار توفيق وتد:

- "مرآة وصور"؛ مجموعة قصصية. ط2، 2016م.

* إيمان مصاروة:

- أدب السجون في فلسطين، الجزء الأول/ الشعر. ط1، 2016م.

- أدب السجون في فلسطين، الجزء الثاني/ النثر. ط1، 2016م.

- ثمانيات مقدسية (مقطوعات شعرية). ط1، 2016م.

- زهرة (ومضات شعرية). ط1، 2016م.

- القصيدة بالنثر: المصطلح والمفهوم - قراءة في شعر نور الرواشدة. ط1، 2016م.

* رانيا شحادة سعيّفان:

- عُريب المأمونية: أخبارها وأشعارها. ط1، 2016م.

* عدنان محمد عباس:

- العشق والصمود، رواية. ط1، 2016م.

* مفيد محمد قويقس:

- ذاكرة وانتظار، مجموعة شعرية. ط1، 2016م.

*** نشرة:**

- من درر الشعر العربي الحديث-شاعر وقصيدة، منفى المتنبي الأخير (إرهاصات عنق الزجاجة)، عمر جلال الدين هزاع. ط1، 2016م.

من إصدارات العام 2017م:

*** أنصار توفيق وتد:**

- "مرآة وصور"؛ مجموعة قصصية. ط3، 2017م.

*** حسين حسني حجازي:**

- فجر يابس، مجموعة شعرية. ط1، 2017م.

*** محمد حسني كعوش:**

- من الطارق، مجموعة شعرية. ط1، 2017م.

*** محمد عدنان جبارين:**

- أبو إسحاق إبراهيم الشاطبي نحوياً:وقفات عند تحليلاته النحوية في مقاصده الشافية. دراسة نحوية. ط1، 2017م.

من إصدارات العام 2018م:

*** أ. د. إحسان الديك و د. إيهان فشافشة:**

- طار الطير، الله يمسيكم بالخير، حكايات من بلدة جبع - جنين، ط1، 2018م.

* د. خليل إبراهيم حسونة:

- أسئلة النَّصِّ المغاير: قراءة غير منهجيّة في أعمال أدبيّة للشّاعر محمّد حلمي الرّيشة، ط1، 2018 م.

* خالد طالب عرار:

- الطّواهر الأسلوبية في شعر محمّد حلمي الرّيشة، ط1، 2018 م.

* سحر محمّد الأستاذ:

- تجلّيات التّناسّ في شعر محمّد حلمي الرّيشة، ط1، 2018 م.

* سهيل سليم:

- الأعمال الشعريّة، ط1، 2018 م.

- الأعمال النثريّة، ط1، 2018 م.

* علاء الدّين كاتبة:

- مراتب النَّصِّ - قراءة في سيرة محمّد حلمي الرّيشة الشعريّة، ط1، 2018 م.

* محمّد فارس خضور:

- الآثار الشعريّة، ط1، 2018 م.

الأمسيات والندوات الشعرية والأدبية والثقافية التي نظمتها ورعتها "مؤسسة أنصار الضاد":

- الأمسية الثقافية "معاً على العهد" على شرف تكريم د. مسلم محاميد في المركز الجماهيري بأمّ الفحم.
- الأمسية الشعرية "إبداع في القلب"؛ تكريماً للدكتور ماهر جبارين، والأستاذ عوني وتد بأمّ الفحم.
- ندوة شعرية وطنية تضامنية مع غزة الجريحة بالتعاون مع الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين في الداخل؛ أقيمت في المركز الجماهيري بأمّ الفحم.
- تكريم الأديب الفلسطيني توفيق فياض في مكان إقامته بقرية مقبيلة بعد عودته إلى البلاد بأيام.
- أمسية ثقافية على شرف تكريم المربي المفتش توفيق جبارين "عزيز لغة الضاد"؛ أقيمت في المركز الجماهيري بأمّ الفحم.
- ندوة شعرية ثقافية على شرف تكريم الشاعر الفلسطيني حسين حجازي في المركز الجماهيري بأمّ الفحم.
- تكريم الشاعر حسين حجازي والدكتور عمر عتيق في مكتب وزارة الثقافة الفلسطينية بمحافظة جنين.
- تكريم الشاعرين يوسف مفلح إلياس وأحمد فوزي أبي بكر بمناسبة إشهار إصداراتها الخاصة بهما.
- ندوة شعرية وثقافية وسمت بـ "كلمة هي الوطن"؛ أقيمت في المركز الجماهيري بأمّ الفحم.
- تكريم المجلس المليّ الأرثوذكسيّ الوطنيّ ونادي حيفا الثقافيّ في الندوة الأدبية حول القصة القصيرة جداً في قاعة كنيسة مار يوحنا المعمدان الأرثوذكسيّة - حيفا.
- تكريم الكاتبة أنصار توفيق وتد في حفل إشهار مجموعتها القصصيّة "مرآة وصور"؛ بالتعاون مع نادي حيفا الثقافيّ في قاعة كنيسة مار يوحنا المعمدان الأرثوذكسيّة - حيفا.

- ندوة شعرية ثقافية على شرف تكريم الشاعر يحيى عطا الله في المركز الجماهيري بأم الفحم؛ بمناسبة توقيع ديوانه "أغنية لأمي".
- تكريم الروائي عدنان عباس في حفل إشهار روايته "العشق والصمود"؛ بالتعاون مع رابطة نور الأمل، وكلية الناصرة وبيت الكاتب؛ في قاعة الكلية في الناصرة.

المحتويات

5 المقدمة
7 الفصل الأول: شيء من النقد
9 - للنقد أمراضه المعدية كذلك
12 - ما الذي يجعل النص صعبًا على الناقد؟
14 - الكلاسيكيات ومقاربة النقد وحيرة النص
16 - المنهجية النقدية الصارمة وتفلت الناقد الحصيف
19 - في النقد والنقاد الكبار (1-2)
21 - في النقد والنقاد الكبار (2-2)
23 - مع الناقد وليد أبو بكر وكتابه "ظاهرة الثاقف"
29 - عرض كتاب "النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات"
33 - فوضى النشر - تحقيق صحافي (1-2)
36 - المشهد الثقافي الفلسطيني - تحقيق صحافي (2-2)
39 الفصل الثاني: عودة إلى الرواية
41 - الرواية بين ثنائيتين: سحر الكتابة وغواية النقد
44 - ميزة خاصة للشهادات الإبداعية
53 - البحث عن "التخييل الذاتي" في سياق السرد المعاصر
70 - "التبس الأمر على اللقلق": أكبر من انقسام وأبعد من التباس
79 - الاستشفاء بالكتابة وممارسة الحرية باللغة
85 - إشكالية المنفى والعودة في رواية "القادم من القيامة"
91 - التخييل الذاتي ورواية "من يتذكر تاي"

97	الفصل الثالث: عودة إلى الأدب الإلكتروني والقصة القصيرة جداً
99	- الكتابة في ظل (الفيسبوك)
101	- حتى لا يفقد (الفيسبوك) بريقه
104	- الحروف عندما تخون .. ملامح من أدب إلكتروني جديد
108	- نصيحة في ثوب فكاهي ونقد سياسي حاد
111	- نسق العلامات النصية واللغوية في "أرواح شاحبة"
114	- "الشهقة الأولى" ومحاذير الكتابة الفيسبوكية
117	- الدهشة في التعبير عن الوقت
121	الفصل الرابع: محمود شقير والكتابة للأطفال
123	- "مريم وكنعان" وبناء وعي الطفولة المبكر
126	- وقفة مع "قطوطة في المدرسة وقصص أخرى"
128	- محمود شقير في سيرته الجديدة: "لرام الله المجد والثناء"
132	- محمود شقير يواصل الحنين لمدينته الأولى
135	الفصل الخامس: من داخل السجن
137	- مقدمة
140	- التمرد بالكتابة واختلاق أفق متسع للحرية
143	- الجلسات التثقيفية داخل المعتقلات
146	- "خارج الموعد" وفلسفة خاصة بالكتابة وعن الكتابة
150	- عائشة عودة وهي تدفع ثمناً للشمس حاملة بالحرية
157	- "رمل الأفعى" وشهادات حية على معتقل لا يرحم
161	- لا شيء أعظم من خيانة اللغة إلا الصمت
167	الفصل السادس: في فضاء الحكاية الشعبية
169	- الحكاية الشعبية ودلالاتها النفسية

170	- الطبع غلب التطبع
175		الفصل السابع: وقفة مع السيرة والمذكرات
177	- أيلول لم يزل أسود
179	- ساعة مع كتاب "زمن جميل مضى"
183		الفصل الثامن: مع الأعمال الدرامية
185	- MR DEEDS، رجل إنساني بمواجهة وحوش الأسهمالية
188	- "سوف نتغلب على الظروف يوماً ما"
190	- من بعد فيلم "حلاوة روح"
192	- "اخرس يا كلب"
195	- مسلسل يوسف الصديق كارثة عقدية وفنية
201		الفصل التاسع: أنموذج من خطبة قديمة
203	- دياجة خطبة تقليدية.. من المختارات الأدبية
207		الفصل العاشر: حول الكتابة الجغرافية
209	- الكتابة الجغرافية من النقوش الحجرية إلى الجدران الإلكترونية
219	- وأخيراً: الناقد بين مهنتين
223	- جانب من سيرة ذاتية
225	- "مؤسسة أنصار الضّاد" في سطور
226	- إصدارات "مؤسسة أنصار الضّاد"
230	- الأسميات والنّدوات الشعريّة والأدبيّة التي رعتها "مؤسسة أنصار الضّاد"